"互联网语境中中外音乐交互影响研究"丛书 | 喻 辉 主编

Musical Encounters in Sino-Western Cultural Intercourse

来华西人与中西音乐交流

宫宏宇 / 著

Gong Hongyu



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

浙江大学出版社

“互联网语境中中外音乐交互影响”丛书总序

在中国音乐发展的历史长河中，中外音乐文化持续不断的交流与碰撞所激起的朵朵浪花，一直是一道道靓丽的风景线。“中国音乐”这个概念的内涵在历史上往往会随着具体的音乐体裁、形式、种类和美学观念等外延的不断变化而更新和发展。正是历史上中外音乐的交互影响造就了今天中国音乐的全貌。在历史上，一方面，“中国”作为一个国家，其地理版图并不是一成不变的；另一方面，中国音乐的品种和乐器不断融入周边国家的音乐文化之中，并得到保存和传承，如在日本正仓院中所保存的中国唐代乐器，东南亚一带所保存的中国福建南音等。中外音乐文化的交往在唐代达到了一个历史高峰，丝绸之路沿线国家的音乐汇聚到当时中国的长安，中国的雅乐等传统音乐被传到了日本和朝鲜等邻国。受益于同世界其他民族的文化交流，唐代的经济文化由此进入了一个大发展、大繁荣时期，形成了中国音乐发展史上一个以多元音乐文化的繁荣和互动为标志的高峰，造就了中华音乐文化在人类文明进程中极为重要的影响。

历史发展到了 21 世纪，人类进入了以互联网和数字技术为代表的信息时代，网络已经成为世界范围内使用最广泛的跨越时空的音乐传播渠道。璀璨的世界文化从未像今天这样，依托信息手段真正共处于同一个地球村并相互依存。虽然新的世界矛盾依然常常以文明碰撞或宗教冲突的形式不断出现，但世界文化的交融与和平共处已经成为互联网时代世界文化的主流。当今的中外音乐文化交流比历史上任何时期都更为广泛、便捷和深刻。网络文化和网络音乐已经成为世界范围内人文社会学科研究者们必须面对的新课题。

中外音乐的交互影响日益成为互联网时期中国音乐乃至世界音乐发展和传播过程中最为显著的标志。中国音乐也成了世界多元音乐文化宝库中最重要的品种之一，并正在通过网络真正地走向世界。研究互联网时代中外音乐的交互影响已经成为当代中国音乐学研究极为重要的课题之一。我们既需要从历时的角度关照历史、审视现状、展望未来，也需

要通过共时的角度通过学科交叉来探索中国音乐和外国音乐的创作、流传和美学思维。

"互联网语境中中外音乐交互影响研究"丛书是由国家社会科学基金艺术学重大招标项目资助出版的一套当代音乐学研究系列丛书。丛书收录了当代中外一流音乐学家们在这个领域的重要研究成果。丛书的内容有以下四个方面的特点。一、中英文研究成果并重，国际化特色鲜明，同时包括了中外学者们用中文和英文写作的研究成果。其中既有中国音乐学家对外国音乐的研究成果，也有外国音乐学家的中国音乐研究成果。二、拥有一支一流水准的高质量中外作者队伍。参与这套丛书撰写的作者均为音乐学研究领域里具有一定海内外影响的专家，从而确保了丛书的学术价值。三、历史研究的广度和多学科交叉的深度并重。丛书既有从历史的角度娓娓道来的学术叙事，也有从跨学科和新学科角度提出的新视野、新问题和新探索。四、资料性和创新性并重。中外音乐交互影响是一个从历史走来的文化现象，互联网时代的现状是历史的延伸和积淀。研究互联网时代中外音乐的交互影响既需要对历史资料进行充分梳理，也需要对互联网时代的数字化研究方法、音像民族志等新的研究方法进行充分运用。

本丛书的出版得到了浙江大学出版社的大力支持，丛书的作者、编委和编辑们为丛书的出版付出了艰辛的劳动。期望丛书的出版能够总结和梳理互联网时代中外音乐学家在中外音乐的发展和交互影响研究领域的新成果，推动当代中外音乐学术界的积极互动和中国音乐学研究的国际化发展进程。丛书中的任何不足和疏漏均由我个人承担。

喻　辉

2017年12月于昆明

Preface

In ancient times, in the era of Confucius and Plato, an appreciation of music was the mark of a refined and learned person. This central role of music persisted in Confucian East Asia and in Europe for millennia. In both China and Europe music was the way in which individuals and communities expressed and elaborated their understandings of the world and their place in it. These ideas were shared in both cultures a half a world distant from each other.

As this book vividly illustrates, Westerners discovered the music of China less than five centuries ago. Western visitors encountered a very different musical culture, based on unfamiliar principles, but one which was just as developed and complex as its Western counterpart. Both traditions were distinctive products of the societies and histories in which they had emerged. This book charts the history of this cross-cultural encounter and the fascinating invention at its heart.

Western music was introduced on a larger scale to Chinese by missionaries in the nineteenth century. This strange, new-style music soon had a strong appeal to Chinese. Nationalists and revolutionaries saw the power of massed singing, for example, to bring people together for a common cause.

For their part some Western composers developed a fascination with the different musical culture of China. They experimented with ways to incorporate this Chinese tradition into their work. Others tried to blend the two musical traditions together to make a new kind of music that informs Western composition today. Chinese composers in turn have inventively mixed both musical heritages. Music has brought the two histories and cultures together.

In telling this story, Dr. Gong Hong-yu is an ideal guide. Trained at one of China's foremost conservatories and later outside of China in one of the top 25 humanities and arts faculties in the world, he is a specialist in the rise of Western music in China over the last two centuries. As later chapters in this book show, Dr. Gong has also studied the rich variety of China's living musical traditions, conducting pioneering fieldwork among the ethnic minorities of China's southwest. His book is a testimony to the diversity of China's musical history and the range of responses by Western musicians. Chinese and Western music continues to interact in ways that Confucius and Plato would have fully understood.

Paul Clark 康 浩

Chair Professor of Chinese
University of Auckland, New Zealand

前　言

在古代，特别是在孔子和柏拉图时期，崇尚音乐是文人雅士身份的象征与标志。千年来，音乐所具有的核心作用一直为受儒家思想熏陶的东亚和欧洲国家所大力推崇。无论是在中国还是欧洲，无论是个人还是群体，人们都可以通过音乐来表达和阐述对整个世界的理解和他们所处的环境的认知。虽然中国与欧洲相距遥远，但这些对于音乐的看法与理念却被彼此的文化所共享。

正如这本书中生动描绘的那样，西方人在距今不到五个世纪以前就发现了中国音乐。他们察觉到，这是一种与西方音乐大为迥异的音乐文化。虽然建构在令西方人非常陌生的音乐原理基础上，但是，这种音乐却同西方音乐一样具有成熟而复杂的发展规律与模式。并且，无论是东方音乐还是西方音乐，这两种传统音乐文化都是人们所生活的社会与所处的历史的独特产物。本书便翔实地记录了这段跨文化如何邂逅并且融汇创新的历史。

19 世纪，西方音乐被传教士们大规模地传入中国。这种新奇的音乐很快引发了大批中国人浓厚的兴趣。如民族主义者和革命家就感受到了合唱的力量，他们意识到这种可以使人们云集到一起的西方音乐表演形式有助于其事业的成功。

有一些西方作曲家对中国音乐文化产生了浓厚的兴趣。他们尝试着通过各种作曲方法将中国传统音乐融入西方音乐创作中来。还有一些作曲家试图将中西两种音乐融会贯通，从而创造出了新的音乐，为西方当代作曲技术提供借鉴。相应地，中国作曲家也创造性地将两种音乐文化遗产相结合。音乐已将两种文化与历史连接在一起。

对于这段历史的阐释，毫无疑问，宫宏宇博士是一位最佳人选。宫宏宇早年就读于中国一所知名音乐学府。出国后，又进入人文艺术学科排名世界前 25 位的奥克兰大学接受专业的艺术与人文教育。近年来，宫宏宇已成为致力于研究在过去两个世纪里，西方音乐如何在中国兴起与发展演

变的专家。在本书的后几章中，宫宏宇博士也探究了中国现存的丰富多彩的传统音乐文化，并对中国西南少数民族地区进行了开拓性的田野考察工作。这本书作为中国绚丽多姿的音乐文化历史的见证，同时也记录了西方音乐学者的一系列反响。中国和西方音乐文化在孔子和柏拉图式的贯通融会方式下继续进行着良性而有益的互动。

康　浩（Paul Clark）[1]

哈佛大学博士、新西兰奥克兰大学中文系讲席教授

（陈晶译）

---

① 康浩（Paul Clark）教授系新西兰奥克兰大学亚洲研究院中文教授，兼新西兰亚洲学院中国研究中心主任。哈佛大学历史与东亚语言专业博士学位，新西兰《亚洲研究》学刊主编，北京大学新西兰中心学术主任，奥克兰大学孔子学院董事。1974 年以中新交换留学生身份访问北京，1975 年至 1976 年在北京大学研究中国历史。其主要著作有：《中国电影：1949 年后的文化与政治》（剑桥大学出版社，1987）、《重构北京：1949 年以来的公共空间、个人追求和流行媒介》《文革史》《中国的青年文化》《重塑中国：一代人和他们的电影》以及大量有关于中国电影和通俗文化的论文。

繁征博引，宏大思精

——历代中西音乐文化交流的巨献

谈宫宏宇《来华西人与中西音乐交流》

宫宏宇先生的新作：《来华西人与中西音乐交流》是近年中国音乐史研究上非常显著的成就。它资料丰富、涵盖全面、图文并茂、分析精辟。全书分为三编：第一编，来华传教士与中西音乐文化溯源；第二编，中国音乐在西方的近代传播与影响；第三编，当代中西音乐文化的交互影响。从许多方面来看都可以说他开拓了研究上的新领域，树立了模范。

1. 从主题来说，长久以来中国音乐史的研究最大多数是古代史，从远古到清末，因为古籍汗牛充栋。近现代乐史的研究起步较晚，数量相形较少。而早期西洋音乐的东传对近代中国音乐的启蒙或相继的影响的史实尤其缺乏。本书正好弥补了这一缺陷，其内容上溯明朝，下达 20 世纪末。书中更有相等分量的中乐之外销，即西洋人深入之研究中国音乐文化，或者是猎奇性与介绍性的推展中国乐舞文物展览，诚然是崭新又全面的课题。

2. 历史的研究贵乎史料的挖掘。本书引用了大量的原始资料，其中，中文书目一百五十多条，西文书目三百多条。后者涵盖西人在华和在欧美出版之报刊、博览会手册，又包括了平常引用较少、在大洋洲和东南亚出版之资料。翻翻某些书页，其附注的面积占了全页之半，就可以领略到其查寻之细，对证之精。而这些资料很多和音乐无直接关系，例如游记、报告、档案、书信，等等。但它们只字片言地谈到音乐，却能被发掘出来作为印证，显示了作者巨细无遗的功力。

3. 图片或乐谱可以补充文字之不足和加强读者之印象。著者大量地刊印书籍封面、内页插图、乐谱范例，人物肖像和历史镜头，等等，达二百之数，这些大部分经年累月束之高阁，鲜为学界所知，更遑论广大读

者。所花费之时间与精力想象可知。

4. 另一特点是著者筛选主要人物或主题，予以深入的分析。人物类包括早期耶稣会的教士，法国、荷兰、英国、美国和新西兰的著名学者乐人，除了都有详尽的生平与事业介绍，并涉及其对中国音乐的研究与贡献的全面细述。主题方面最显著的莫过于中国民歌《茉莉花》西传的探索、各家版本的考证，几乎点滴不漏。另一主题则是古琴在西方学界的崇高地位和西儒钻研之深、学琴之勤，令吾人汗颜。至于西方传教士对中西音乐交流上的实际记录与史料，一一列举，如数家珍。反之，著者也毫不客气地指出某些原著之错误。

众所周知，音乐是表演艺术之一。但音乐也是人文学术的一科，和历史、社会、宗教、习俗，乃至于其他艺术有着千丝万缕的关系。音乐历史的研究看得见却听不到，既无法立竿见影又不能获得掌声，所以问津者不多。对这一本划时代的中西音乐文化交流巨著，需要给予见影和掌声！

韩国鐄

（美国北伊利诺伊州大学终身职音乐教授与该校世界音乐中心创办人，已退休）

目　录

TABLE OF CONTENTS

第一编

来华传教士与中西音乐文化交流溯源

第一章　明清时期来华西人眼中的中国音乐

> “这是一个月色皎洁的夜晚，”加斯帕·达·克鲁士（Gaspar da Cruz）回忆着 1556 年他在华南地区度过的那段时光，“这晚，我和几个葡萄牙人正坐在寓所外那条河流的岸边，有几个年轻的中国人划船经过，他们跟我们打招呼，还弹奏乐曲。听到音乐，我们几个人都兴奋起来，便派人去请他们靠近一些，好让我们来招待招待他们。那几个健壮的年轻人将船划到离我们很近的地方，接着弹奏，曲调和谐优美。”克鲁士和他的葡萄牙朋友越听越喜欢，于是邀请年轻人第二天再来，还希望他们再来的时候带几个歌手，年轻人答应了。可是第二天他们没有来。不过，也许是看出了克鲁士等人的诚意，“为了不让我们失望，那几个小伙子在一个早晨的黎明时分又来了，以同样的乐器，为我们弹奏了一首动听的日出之歌。”①

谈到西人最早接触中国音乐，有学者把利玛窦（Matteo Ricci, 1552—1610）称为“比较系统地向欧洲介绍中国音乐的第一人”。② 事实上，早在意大利耶稣会士利玛窦 1583 年抵达广东肇庆之前，已有数位来华西人在书中提到过他们在中国接触到的中国音乐。以上所引述的葡萄牙多明我教派修士加斯帕·达·克鲁士（Gaspar da Cruz, c. 1520—1570）的回忆就是一例。

一、16 世纪来华葡萄牙人眼中的中国音乐

15 世纪末，为寻求海外贸易，葡萄牙探险家瓦斯科·达伽马（Vasco da

---

① Jonathan D. Spence, *Chinese Roundabout: Essays in History and Culture* (New York: W. W. Norton, 1992), pp. 1–2.此译文引自[美]史景迁著，夏俊霞等译：《中国纵横：一个汉学家的学术探索之旅》（上海：上海远东出版社，2005 年版），第 3–4 页。

② 陶亚兵：《中西音乐交流史稿》（北京：大百科全书出版社，1994 年版），第 46 页。

Gama, c. 1460—1524）打开了从欧洲直航远东的航道。16 世纪初，葡萄牙商人首先沿这条通道到达印度、马六甲，然后到中国和日本。接踵而至的是葡萄牙传教士。16 世纪来华的葡萄牙人中，提到中国音乐的目前可知的至少有三位：费尔南德·门德萨·平托（Fernão Mendes Pinto, 1509—1583）、盖略特·伯来拉（Galeote Pereira）、加斯帕·达·克鲁士。

葡萄牙水手、冒险家费尔南德·门德萨·平托于 1537 年前往印度，此后曾多次到过中国南部沿海省区。在其《远游记》（1576 年完成手稿，1614 年出版）一书中就曾多次提到他 1541 年 10 月抵达北京后所目睹的中国乐器、用乐场合及演出形式。平托在南京和北京等地时特别注意到各大寺庙钟楼里的大钟。他提到，在南京“有两千三百座寺庙或塔，其中一千座是建筑豪华的宗教人士的修道院，其钟楼里有六十或七十口金属和铁铸的钟。[这些钟]所发出的噪音听上去很恐怖”[①]。在北京“有十七个地方共有三百四十口金属铸成的大钟。”[②] 当然，平托在中国南部只是做过短暂的停留，又不谙中国语言，其书中所叙述的中国音乐远谈不上详尽和系统。再加上《远游记》并非一部严格意义上的回忆录，其书中所述不乏夸张和主观臆造的成分。[③]

平托之后来华的葡萄牙人盖略特·伯来拉在其记录他在中国南部俘囚生活的《中国报道》中也提到中国音乐。如他在描述广西桂林靖江王府的一千多名皇亲国戚的生活时，就提到：“他们多数会抚琴，为了独享那种消遣，他们禁止所在城市其他人使用那种乐器，仅妓女和瞎子除外。这类人是乐师，能够弹唱。”[④] 伯来拉是 1548 年——也就是利玛窦来华前 35 年——来华的。当时恰逢浙江和福建总督朱纨加强海禁，他和其他 30 名左右葡萄牙人于 1549 年 3 月刚踏上华土就被当成海盗而被中国海防军于福建诏安县走马溪逮捕，随后被

---

① *The Voyages and Adventures of Ferdinand Menzez Pinto, The Portuguese* (London: T. Fisher Unwin, 1897), pp. 181–182.

② Samuel Purchas, *Hakluytus Posthumus or Purchas His Pilgrimes* (Glasgow: James MacLehose and Sons, 1906), p. 123. 林青华著，刘红柱译：《中乐西渐的历程：对 1800 年以前中国音乐流传欧洲的历史探讨》（北京：中央音乐学院出版社，2014 年版），第 12 页。

③ 王慕民：《评葡人平托所撰之〈游记〉》载《世界历史》2000 年第 4 期，第 50—57 页。

④ C. R. Boxer ed., *China in the Sixteenth Century: Being the Narratives of Geleote Pereira, Fr. Gaspar da Cruz, O. P., & Fr. Martin de Rada, O. E. S. A (1550–1575)* (London: Hakluyt Society, 2010), p. 41.此引文引自《伯来拉〈中国报道〉》，收入[英]博克舍编注，何高济译：《十六世纪中国南部行纪》（北京：中华书局，1990 年版），第 27–28 页。

投入狱中羁押一年。[①] 开释后，他从福州经桂林、梧州出境。伯来拉所提到的皇亲国戚“会抚琴”就是他在广西流放期间目睹过的。

伯来拉之后提到中国音乐的还有葡萄牙多明我教派修士加斯帕·达·克鲁士（也被译为克鲁兹）。克鲁士 1556 年来华南地区传教，但收效甚微。克鲁士虽然在华时间甚短（“仅在广州呆过几个星期，……在中国的时间总共不超过几个月”[②]），但与在他之前来中国的几个葡萄牙人的著述相比，克鲁士对中国当时的情况观察更加细微， 1569—1570 他年在葡萄牙埃武拉（Évora）出版的《中国志》（见图 1.1）一书中对华南有关情况的描述不仅极为详细（被誉为“是西方出版的第一部未被删节的详细描述中国的书”[③]），而且视角独特。他书中有关在华期间所经历的中国音乐的记述，要比平托和伯来拉书中所述详细得多。如他提到中国乐器：

> 他们演奏的乐器很像我们的班多拉琴，用弦轴来调音，尽管制作不是很精致。有些像西特尔琴，只是小一些，另外一些像小的腿夹维奥尔琴。他们也使用扬琴和雷贝克琴，已及用某种火布丝琴，与我们所使用的极为相似。他们也使用一种有很多弦的拨弦古键琴式的乐器，用指甲来演奏，为此，他们让其长的很长。他们的声音很响，非常和谐。有时他们将许多乐器一起演奏，组成四个声部，使声音极为协和。[④]

尤其值得一提的是，克鲁士不仅是第一位详细提到中国音乐的来华欧洲传教士，他也“是第一个有记录的（而且长时期唯一的）鉴赏中国音乐的欧洲人”[⑤]。他提到中国的各种乐器及中国人的歌唱风格时，“不是为了贬低斥责，而是表示赏识”[⑥]。与以下将要描述的利玛窦、李明等耶稣会士提到中国

---

① 博克舍“导言”，收入[英]博克舍编注，何高济译：《十六世纪中国南部行纪》，第 30 页。

② 同上注，第 34 页。

③ Spence, *Chinese Roundabout*, pp. 1–2.

④ 林青华著，刘红柱译：《中乐西渐的历程：对 1800 年以前中国音乐流传欧洲的历史探讨》（北京：中央音乐学院出版社，2014 版），第 13–14 页。

⑤ 博克舍“导言”，收入[英]博克舍编注，何高济译：《十六世纪中国南部行纪》，第 34 页。

⑥ Colin Mackerras, *Western Images of China* (Hong Kong: Oxford University Press, 1989), p. 24

音乐时表现出的消极态度不同[①]，克鲁士对中国音乐更多的是“宽大气量”的客观的描述，很少价值判断。他甚至提到中国的教士在给神献祭的仪式上“用极美的声音唱歌”。[②] 利玛窦把戏班贬为“帝国的一大祸害”[③]，而克鲁士谈到老百姓过节请戏班唱大戏时，用的却是平和的甚至是夸赞的口吻：


Tractado em que se
cõtam muito por estẽso as cousas
da China, cõ suas particulari-
dades, e assi do reyno dormuz
cõposto por el. R. padre frey
Gaspar da Cruz da ordẽ
de sam Domingos.
Dirigido ao muito poderoso Rey dom
Sebastiam nosso señor.
Impresso com licença, 1569.

图 1.1　克鲁士《中国志》书影

他们表演很多戏，演得出色，惟妙惟肖，演员穿的是很好的服装，安排有条不乱，合乎他们表演的任务所需。演女角的除必须穿妇女的服饰外，还涂脂抹粉。听不懂演员对话的人，有时感到厌倦，懂得的人却都极有兴致地听。一整晚、两晚，有时三晚，他们忙于一个接一个演出。演出期间必定有一张桌上摆着大

① [意]利玛窦、[法]金尼阁著，何高济、王遵仲、李申译：《利玛窦中国札记》（北京：中华书局，1983 年版），第 23–24 页。关于利玛窦对中国乐器、中国音乐体系、戏剧音乐及宗教礼仪音乐的描述及其鄙视的态度，已有多位学者提及，可参见 David E. Mungello, *Curious Land: Jesuit Accommodation and the Origins of Sinology* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1989), p. 54; Sheila Melvin and Jindong Cai, *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese* (New York: Algora Publishing, 2004), p. 55; 陶亚兵：《中西音乐交流史稿》，第 46–50 页；林青华著，刘红柱译：《中乐西渐的历程：对 1800 年以前中国音乐流传欧洲的历史探讨》，第 17–20 页。

② [葡]克鲁士：《中国志》，收入[英]博克舍编注，何高济译：《十六世纪中国南部行纪》，第 100 页。

③ [意]利玛窦、[法]金尼阁著，何高济、王遵仲、李申译：《利玛窦中国札记》，第 24 页。

量的肉和酒。他们的这些演出有两大缺点。一个是，如果一人扮演两个角色，非换服装，那他就当着观众面前换。另一个是演员在独白时，声音高到几乎在唱。[1]

克鲁士注意到中国人的生活中音乐无处不在：

中国人也用木偶做艺术表演，如在葡萄牙有些人玩木偶挣钱，中国人也为同一赚钱目的玩木偶。他们在笼里养夜莺，给它穿上各种男女服装作表演，它们表演技巧翻斛斗，看来使人愉快。只有这种养在笼子里的小鸟是用来歌唱的。他们一般把雄雌分关在不同的笼里，为了让它们歌唱，雄的跟雌的一年都自己浸沉在音乐中和歌唱。我养了两只雄的，一只雌的，它们在十二月唱歌，好像那是四月。[2]

对朝廷钦差和地方官吏出巡时用到音乐的场景，克鲁士也有细致的观察：

在他要进入府衙的庭院，有很多房子高架上的铜鼓准备使用，上面有扎好的绸布盖到地面。后面是很多排列整齐的人高举绸旗。这之后同样排列着很多拿喇叭的人，所有的人站在那里鸦雀无声。一当老爷出现，他们就齐整奏乐，乐止，他们又安静下来，好像那里一人皆无，其实有大群人。[3]

克鲁士在中国南部偶尔听到的中国年轻人的演奏也给他和他的葡萄牙同伴留下了很好的印象：

开始演奏时，他们并没有同时弹奏，而是一个人演奏下去由另一个人参加进来，音乐中表现出很多分段，有停的，有弹奏的；大部分时间他们是四重合奏。合奏的是两把小次中音琴，一把大上次中音琴，一把配合其他乐器的竖琴，有时一把三弦琴，

---

① [葡]克鲁士：《中国志》，收入[英]博克舍编注，何高济译：《十六世纪中国南部行纪》，第 101 页。
② 同上注，第 86 页。
③ 同上注，第 119 页。

有时一把高音洋琴。同时他们熟练地演奏不超过两首曲子，致使我们还想再听。[①]

二、16世纪来华西班牙奥古斯丁会修士眼中的中国音乐

16世纪来华西人中，提到中国音乐的还有西班牙传教士马丁·德·拉达（Martin de Rada, 1533—1578）、胡安·冈萨雷斯·德·门多萨（Juan Gonzáles de Mendoza, 1545—1618）。

1575年6月西班牙奥古斯丁会修道士马丁·德·拉达（见图1.2）、哲罗尼莫·马任（Jerónimo Marin）及两名军官受第二任菲律宾西班牙殖民总督基多·德·拉维扎列斯（Guido de Lavezares）的派遣，于同年7月3日抵达厦门，并经同安、泉州、兴化抵达福州。拉达一行在福建总共逗留了两个月零九天，其目的除了寻求与中国建立贸易关系外，还有开拓天主教区和搜集中国情报。拉达一行虽然没有达到预期的目的，但"为预备来中国传教，竟至先期学习中国语言"的拉达对此行之所闻所见记述甚详。[②]他于同年9月14日被遣送回马尼拉后就其所闻所见，写了一部题为《菲律宾群岛奥斯定修道会神甫马丁·德·拉达与其同伴哲罗尼莫·马任以及与他们随行的士兵在中国观察与体验到的事物》的手稿。该手稿中的"出使福建记"和"大明的事情"两节，除了记叙德·拉达一行访问福建的始末外，还对中国地理、历史、文化、政治、军事、经济、社会风情、民俗、宗教信仰及礼仪等进行了全面的介绍，其中也不乏有关音乐的描述，如官府宴飨、学子中举、衙门呈威、妈祖祭祀等场合所用到的音乐。

德·拉达一行初到福建时，颇受礼遇，每经过一地都受到地方官的热情款待，特别是在福州，他们被邀请参加阅兵仪式，甚至在8月19日被邀请到福建总督府中参加盛大宴会。不仅得到上等的丝帛礼品，宴会上还有音乐和演剧为其助兴[③]：

在举行筵席的厅外，排列着我们主人的全部乐队[仪仗队]，

① [葡]克鲁士：《中国志》，收入[英]博克舍编注，何高济译：《十六世纪中国南部行纪》，第101–102页。Boxer ed., *China in the Sixteenth Century*, pp. 145–146.

② [法]裴化行著，萧濬华译：《天主教十六世纪在华传教志》（上海：商务印书馆，1936年版），第142页。

③ 同上注，第146页。

携带武器、鼓乐，我们到达时开始奏乐。出席宴会的军官出来半道在院内迎接我们，没有致敬或鞠躬大家就一同进到宴会前的待客室，在那里我们按他们的习惯一一鞠躬。行过许多礼后，我们在那里坐下，每人一把椅子，他们立即送上我说过的热水(茶)。喝完水，我们交谈一阵，再回到宴会厅……当每人入席后，开始奏乐，有鼓、六弦琴、大弓形琵琶，一直演奏到宴会结束。

宴会厅中央有另一些人在演戏，我们看到的是古代故事和战争的优美表演，演出前(主人)已把情节告诉我们，所以虽然我们听不懂，仍能明白演的是什么。在福州除演戏外，还有一名翻筋斗的演员在地上和棍上表演精彩的技术。[①]



图 1.2 马丁·德·拉达

与克鲁士一样，德·拉达也注意到官府所用的音乐。如在描述大明的“司法和管制形式”时，他就提到官府卫队的用乐情形：

每天早晨，一般八九点钟他们要开门时，全部卫队已在门口排列。他们先放三响小铁炮，吹喇叭，击大鼓，然后乐人演奏，官员威风凛凛坐堂……[②]

德·拉达也注意到福建的良家子弟中举后，“他们在他耳上戴两朵银花，让他骑马簇拥着穿过城镇，前有旌旗和乐人”[③]。

---

① [西]德·拉达：《记大明的中国事情》，收入[英]博克舍编注，何高济译：《十六世纪中国南部行纪》，第205页。

② 同上注，第213页。

③ 同上注，第211页。

德·拉达一行在华期间，有时也到城内各名胜地游览，特别是庙宇。德·拉达由此也注意到闽人宗教礼仪的用乐情况，如他提到妈祖进香仪式中所用到的音乐与乐舞：

> 他们制造一个竹船模型，有帆有舵，举行盛大仪式把一条小烧鱼和一团饭放进去，投入海里。为驱除船上的妖魔，他们每人手执一块板，排列在船缘。这时有两个人，各拿一大锅饭，从船侧把饭撒入海，始自船首，止于船尾。他们后面另有两人，用刀和盾武装，边走边挥舞武器并且做姿态，同时船员大叫大嚷地用板敲打船缘，还做其他许多蠢事。[①]

德·拉达还描述了他“七月十五日”在福州目睹的“纪念释迦佛逝世的节日”的仪式：

> 他们在一座厅里立一尊释迦佛的像，还有很多跪在他四周的别的像。另有一个大祭坛，有七八张盛满食品的分开的桌子，有三个人在晚上开始念他们的经，其中一个是教士，另两个是念经人。他们有时像念赞美诗，有时像念赞歌，一直摇着手铃，敲着小鼓。[②]

此外，德·拉达还提到了“大明的僧侣”外出化缘时和寺庙日常生活中所用到的音乐：

> 还有另一类僧侣生活在城市社会中。据我们听说的，皇帝赐给他们住所，但我们在福州也看见些沿街行乞的。这些僧侣摇着小铃又唱又跳，手执一把大扇弯来弯去，因此施舍的人可以把东西放到或扔到扇上。我们在泉州的一所寺庙的屋里住过，他们在那儿常天亮前两个时辰起来念晨祷，当他们念唱时他们敲一口大钟和一面挂着小铃的鼓，调子跟我们描述的送丧曲差不多。[③]

---

① [西]德·拉达：《记大明的中国事情》，收入[英]博克舍编注，何高济译：《十六世纪中国南部行纪》，第218页。

② 同上注，第219页。

③ 同上注，第220页。

马丁·德·拉达也可能是最早将有关中国音乐的文字资料带到欧洲的来华西人。[①] 耶稣会士史家裴化行（Henri Bernard-Maitre, 1889—1975）在其《天主教 16 世纪在华传教志》中依据门多萨《中华大帝国史》一书所述，说拉达在华南停留期间也曾购置书籍，“约有百余部”（“若是福建总督不阻止他，他所买的书一定还要多”），其中除了“祭祀类”（“祭神时所行之仪式，各神之名称及其由来，祭祀之日期”）的书外，还有一类是直接与中国音乐有关的，涉及“音乐歌曲及其创始人”。[②] 这部题为《新刊补订源流总汇对类大全》的百科全书类书，其中也介绍了数种中国乐器。德·拉达带回欧洲的此书，美国历史学家唐纳德·拉赫（Donald F. Lach, 1917—2000）1950 年还在西班牙马德里国家博物馆里见过。[③]

德·拉达之后提到中国音乐的西班牙人是同为奥古斯丁会修士的门多萨。与之前来华的西人不同的是，门多萨虽曾奉菲利普二世（Philip II, 1556—1598 年在位）之命组团出使中国，而最终未能成行，但他也因此而潜心搜集研究有关中国的资料。约 1583 年，教皇格里高利十三世（Pop Gregory XIII, 1572—1585 年在位）命其撰写有关中国的通书。[④] 在其 1585 年首版于罗马、到 16 世纪末“已用主要欧洲语言出版了三十种”[⑤]的《中华大帝国史》（全名为：《依据中国典籍以及造访过中国的传教士和其他人士的记叙而写成的关于中华大帝国最负盛名的情事、礼仪和习俗的历史》）（见图 1.3）一书中，他也曾多处提到过中国音乐。[⑥] 不过，门多萨的叙述基本上是引自以上提到的葡萄牙多明我教派修士克鲁士以及同会修士德·拉达 1575 年在

① [西]德·拉达：《记大明的中国事情》，收入[英]博克舍编注，何高济译：《十六世纪中国南部行纪》，第 210 页。

② [法]裴化行著，萧濬华译：《天主教十六世纪在华传教志》，第 148-149 页。关于拉达带回欧洲之中国书籍，近期研究可参见 Liam Matthew Brockey, “The First China Hands: Iberian Visitors to the Ming Empire and the Forgotten Origins of Sinology” in Christina Lee, ed., *Western Visions of the Far East in a Transpacific Age (1522-1671)* (Aldershot: Ashgate, 2012), pp. 69-84.

③ 吴孟雪：《明清欧人对中国文献的研究和翻译（一）》载《文史知识》1993 年第 6 期，第 71-72 页。

④ Marcia Reed and Paola Dematte eds., *China on Paper: European and Chinese Works from the Late Sixteenth to the Early Nineteenth Century* (Los Angeles: The Getty Research Institute, 2007), p. 140.

⑤ 博克舍“导言”，收入[英]博克舍编注，何高济译：《十六世纪中国南部行纪》，第 1 页。

⑥ Juan Gonzaliez De Mendoza, *The History of the Great and Mighty Kingdom and the Situation Thereof*, edited by George T. Staunton with R. H. Major (London: The Hakluyt Society, 1853), Vol. 1, pp. 47-48, 58-60, 105, 127, 139; Vol. 2, pp. 66, 72, 86-89.

中国沿海城市所目睹音乐活动所做的记录。[①] 特别是后者的叙述，他在书中（尤其是第二部的第一卷）几乎原封不动地引述。如他在叙述中国过节庆典活动的习俗时提到：

> 这一天所有的人都以出色的演出和乐器演奏来消遣和娱乐，他们的演奏非常娴熟。拉达所见到的乐器有琉特琴、西特尔琴、维奥尔、雷贝克、维格特丝、维珍鲁琴（古键琴一种）、竖琴和长笛，以及其他我们所使用的乐器，尽管他们样式有些不同，但很容易识别。他们的嗓音和乐器和谐一致，令人极为羡慕，他们所有人的嗓音都非常出色。[②]


HISTORIA
DELAS COSAS
MAS NOTABLES,
RITOS Y COSTVMBRES,
Del gran Reyno dela China, sabidas assi por los libros delos mesmos Chinas, como por relacion de Religiosos y otras personas que an estado en el dicho Reyno.
HECHA Y ORDENADA POR EL MUY R. P. MAESTRO Fr. Ioan Gonçalez de Mendoça dela Orden de S. Agustin, y penitenciario Appostolico a quien la Magestad Catholica embio con su real carta y otras cosas para el Rey de aquel Reyno el año. 1580.
AL ILLVSTRISSIMO S. FERNANDO de Vega y Fonseca del consejo de su Magestad y su presidente en el Real delas Indias.
Con vn Itinerario del nueuo Mundo.
Con Privilegio y Licencia de su Sanctidad.
En Roma, a costa de Bartholome Grassi. 1585.
en la Stampa de Vincentio Accolti.

图 1.3 门多萨《中国大帝国史》首版书影

在叙述德·拉达和同会修士哲罗尼莫·马任等一行进见福建地方官或目睹宗教仪式时，门多萨也大多直接引述拉达文稿中所述，如他提到当地衙门款待他们所用的“大量的不同种类的乐器，如吹奏类乐器、弹拨类弦乐器、拉弦类乐器”；[③] 和尚和道士做法事或念经时“总是一边唱诵一边摇着手铃和敲着

---

① Boxer ed., *South China in the Sixteenth Century (1550–1575)*, pp. 288–289.
② 转引自林青华著，刘红柱译：《中乐西渐的历程：对 1800 年以前中国音乐流传欧洲的历史探讨》，第 15 页。
③ Mendoza, *The History of the Great and Mighty Kingdom and the Situation Thereof*, Vol. 2, pp. 87–88.

手鼓”。“他们在不同时间和场合的演奏非常和谐；他们常用的乐器包括吹管、短号、小号、琉特琴，像在西班牙使用的差不多，虽然它们的演奏方式不尽相同。”拉达提到的在福州受总督邀请赴宴时“有大量的音乐，也有喜剧表演”一事，门多萨在书中也悉数提及。[①]

三、16世纪末17世纪初来华耶稣教士著述中的中国音乐

多明我和奥古斯丁修会外，16世纪来华的耶稣教士中，也有人提到中国音乐。意大利耶稣会士利玛窦（见图1.4）、西班牙耶稣会士庞迪我（Diego de Pantoja, 1571—1618）和葡萄牙耶稣会士曾德昭（Alvaro Semedo, 1585—1658）就是几个突出的例子。[②]

利玛窦——1584年利玛窦在广东肇庆传教时，曾在9月13日寄给西班牙税务司司长罗曼的信中谈到音乐在中国人生活中的重要性，他提到广东人“都很爱好吃喝声色之乐，且有专门书籍，记载弹琴的姿势与季节的举行，整年有舞蹈和音乐，还有作乐的处所……”[③]

在其去世后由金尼阁（Nicolas Trigault, 1577—1628）带回欧洲，编辑并译为拉丁文出版的《利玛窦中国札记》（1615年于奥古斯堡首版）中，其描述了中国道教仪式音乐和部分乐器以及自己的观感：

> 这个教派（指道教）的道士们住在皇家祭祀天地的庙里，他们的部分职责就是当皇帝本人或代表皇上的大臣在这些庙里举行各种献祭时必须在场。这当然有助于提高他们的声望和权威。这种场合的乐队也由道士们组成。凡是中国人所知道的各种乐器都包括在乐队里面，但是他们奏出来的音乐让欧洲人听起来肯定是走调的。这些乐师还常常被请去办丧事，他们穿上华丽的道袍，吹笛和演奏别的乐器。新庙宇建成时的献祭仪式和指导那些祈福者列队上街，也都属于他们的权限。[④]

---

① Mendoza, *The History of the Great and Mighty Kingdom and the Situation Thereof*, Vol. 2, pp. 65–66, 72, 87–89.

② Donald F. Lach and Edwin J. Van Kley, *Asia in the Making of Europe*, Vol. III (Chicago and London: University of Chicago Press, 1993), pp. 1643–1644.

③ [意]利玛窦著，罗渔译：《利玛窦全集·书信集》（台北：光启出版社，1986年版），第50页。

④ [意]利玛窦、[法]金尼阁著，何高济、王遵仲、李申译：《利玛窦中国札记》，第111–112页。



图 1.4 利玛窦肖像及《利玛窦中国札记》1615 年首版书影

1592 年，利玛窦在肇庆还曾与明代著名戏曲家、文学家汤显祖（1550—1616）会晤，了解更多中国戏曲知识。于是有学者说“他更进一步向西方国家介绍中国的戏曲”[①]。与他对中国宗教音乐所持的消极态度一致，利玛窦对中国人对戏曲的爱好也不以为然，他记录说：

> 我相信这个民族是太爱好戏曲表演了。至少他们在这方面肯定超过我们。这个国家有极大数目的年轻人从事这种活动。有些人组成旅行戏班，他们的旅程遍及全国各地，另有些戏班则经常住在大城市，忙于公众或私家演出。毫无疑问这是帝国的一大祸害，为患之烈甚至难于找到任何另一种活动比它更加是罪恶的渊薮了。有时候，戏班班主买来小孩子，强迫他们几乎从幼就参加合唱、跳舞以及参与表演和学戏。几乎他们所有的戏曲都起源于古老的历史或小说，直到现在也很少有新戏创作出来。凡盛大宴会都雇用这些戏班，听到召唤他们就准备好上演普通剧目中的任何一出。通常是向宴会主人呈上一本戏目，他挑他喜欢的一出或几出。客人一边吃喝一边看戏，并且十分惬意，以致宴会有时要长达十几个小时，戏一出接一出，也可连续演下去直到宴会结束。戏文一般都是唱的，很少是用日常声调来念的。[②]

① 黄启臣：《明末清初（1584—1670）中西音乐的交流》，收入《黄启臣文集（二）明清经济及中外关系》（香港：中国评论学术出版社，2007 年版），第 304 页。

② [意]利玛窦、[法]金尼阁著，何高济、王遵仲、李申译：《利玛窦中国札记》，第 24 页。

1599年3月3日，利玛窦应朋友的邀请在南京观看祭祀孔子仪式预演，目睹了各式文庙礼仪乐器。他在《利玛窦中国札记》中就介绍了祭孔仪式的流程及他对祭孔音乐的印象：

> 这里让我们插进几句话谈谈中国的音乐，这是欧洲人很感兴趣的一种艺术。中国儒生的领袖人物，要举行一个庄严的祭祀节纪念孔子，如果这个词恰当的话。……这种特殊的典礼伴有音乐；他们提前一天邀请主管官出席乐队的预演会，以决定这种音乐是否宜于这种场合。……乐队预演会是由称为道士（tausu）的儒生的祭司组织的，在一座为了崇拜上天而建立的大厅，或者不如说皇家的庙宇里面举行。……组成乐队的祭司们穿上华贵的法衣就仿佛他们要去参加祭祀仪式那样。在向大臣致敬后，他们就开始演奏各式各样的乐器：铜铃、盆形的乐器，有些是石制的，上面蒙有兽皮像鼓一样，类似琵琶的弦乐，骨制的长笛和风琴，不是用风箱吹而是用嘴吹。他们还有一些别的乐器，形状也像动物，他们用牙齿噙着芦管，迫使管内的空气排出来。在预演会上，这些古怪的乐器一齐鸣奏，其结果可想而知，因为声响毫不和谐，而是乱作一团。中国人自己也知道这一点。他们的一位学者有一次说，他们祖先所知道的音乐艺术经过几百年已经失传了，只留下来了乐器。[①]

在《利玛窦中国札记》一书中，利玛窦还对中西的音乐形态、乐器制造进行比较：

> （中国的）乐器很普遍，种类很多，但他们不知道使用风琴与翼琴（clavichord），中国人没有键盘式的乐器。在他们所有的弦乐器上，琴弦都是用棉线拈成的，他们似乎根本不知道可以用动物的肠子做琴弦这一事实。他们用乐器在音乐会上演奏与我们的做法非常一致。中国音乐的全部艺术似乎只在于产生一种单调的节拍，因为他们一点不懂把不同的音符组合起来可以产生变奏与和声。然而他们自己非常夸耀他们的音乐，但对于外国人来

① [意]利玛窦、[法]金尼阁著，何高济、王遵仲、李申译：《利玛窦中国札记》，第360–361页。

> 说，它却只是嘈杂刺耳而已。虽然事实上他们自称在和谐的演奏音乐领域中首屈一指，但他们表示很欣赏风琴的音乐以及他们迄今所听过的我们所有的乐器。也许他们听到我们的声乐和管弦乐曲后，他们也会以同样的态度加以评价。[①]

与之前克鲁士等葡萄牙、西班牙来华西人对中国音乐比较宽容（甚至欣赏）的态度相对照，利玛窦对中国音乐的总体看法显然是消极的。但可惜的是，由于利玛窦的声望以及他著作在欧洲的流行广度[②]，他的态度对其后欧洲人对中国音乐的态度影响极大。“利玛窦的论点被以后的作者们多次重复，作为中国音乐衰落的证据。”[③]

庞迪我——当然，利玛窦并非唯一在著述中提到中国音乐的明末来华耶稣会士。1599 年到澳门，1600 年后随利玛窦到北京、被天主教史家方豪称为“最伟大的西班牙汉学家”的西班牙耶稣会士庞迪我[④]在其 17 世纪初寄往欧洲的长信中（《几位耶稣会神父入华，遇到的特殊情况及在该国所见到的十分引人注目之事纪实》）也提到中国音乐。[⑤]

与利玛窦的批评态度相似，有过一定音乐训练（庞迪我在南京时曾用了 4 个月的时间随意大利耶稣会士郭居静[⑥]专门学过音乐技能）、并承担过教授宫廷太监西洋音乐的庞迪我[⑦]虽然对中国音乐没有像利玛窦那样反感，甚至深恶痛绝，但在他眼里，中国音乐的确是不如西方音乐的。如在 1602 年 3 月 9 日给欧洲修会的信中他就提到：

---

① [意]利玛窦、[法]金尼阁著，何高济、王遵仲、李申译：《利玛窦中国札记》，第 23 页。

② 由金尼阁编辑和翻译的《利玛窦中国札记》1615 年在德国奥古斯堡出版后，在欧洲逐渐传播开来，之后再出四个不同的拉丁文版，并陆续被译为德文、法文、意文和西班牙文，是 17 世纪上半叶在欧洲有关中国最有影响的著作，其影响一直延续到 17 世纪末。参见陈宏慧：《利玛窦研究的过往及思考：兼论几本新著及利玛窦史料》载《台湾东亚文明研究学刊》第 10 卷第 1 期（2013 年 6 月），第 266 页。

③ 林青华著，刘红柱译：《中乐西渐的历程：对 1800 年以前中国音乐流传欧洲的历史探讨》，第 19 页。

④ 关于庞迪我之生平及其著述，见[法]费赖之著，冯承钧译：《在华耶稣会士列传及书目》（北京：中华书局，1995 年版），第 73–76 页。

⑤ 关于庞迪我此长信及其在欧洲的影响，见叶农、罗诗雅：《与巨人同行者——西班牙籍耶稣会士庞迪我及其中文著作》载《世界宗教研究》2015 年第 6 期，第 136–137 页。

⑥ 郭居静（Lazzaro Cattaneo, 1560—1640）。

⑦ 关于庞迪我之音乐训练及其在宫廷教授太监西乐经过，见方豪：《中西交通史》（五）（台北：中华文化出版事业社，1968 年版），第 2–3 页。Jonathan D. Spence, *The Memory Palace of Matteo Ricci* (New York: Penguin Books, 1984), pp. 197–199.

> 中国人如此之爱好诗词，就像他们喜好绘画、音乐及弹奏乐器一样，即使是位高权重的人也不例外。在音乐方面他们很杰出，也很有技巧，乐器演奏得严肃认真而且很慢。我在皇帝的宫殿里曾听过各种各样的音乐。虽然对我来说这些音乐并没给我不愉快的感觉，但与我们国家的音乐是无法相比的。然而，中国人并不这么认为，他们觉得他们的音乐比我们的好。养尊处优阶层的中国人只看重一种乐器，这种乐器与我们的竖琴相似，但在形制、风格及演奏方式上却毫无相似之处。①

庞迪我虽然认为中国音乐与西乐无法相提并论，但他对中国音乐还是有所了解并且持欣赏的态度的。②

曾德昭——利玛窦、庞迪我之后提到中国音乐的还有1613年到达南京传教并研习中文的耶稣会士葡萄牙人曾德昭。值得特别注意的是，曾德昭对中国音乐的观察和叙述不仅比利玛窦和庞迪我详细和系统得多，他对中国音乐的态度也有别于利玛窦和庞迪我。

曾德昭1585年出生在葡萄牙东南部的涅扎城（Niza），1602年17岁时加入耶稣会，23岁时前往印度果阿（Goa）进修神学，1613年被派遣到中国传教。先定居南京，取中文名“谢务禄”，1616年后，因南京礼部侍郎沈㴶而起的南京教案与另一意大利籍耶稣会士王丰肃（Alfonso Vagnoni, 1566—1640，后改名高一志）一起被驱逐至澳门。1620年，改名“曾德昭”再次潜入华土，先后在杭州、嘉定（今属上海）、上海、南京和西安传教，1649年至广州主持教务，1658年卒后，葬在澳门。③

曾德昭在其《大中国志》（1638年在果阿完成葡萄牙文手稿本，1642年以原稿译为西班牙文，1643年始从原稿译成意大利文刊行）中④，不但通过孔孔子的例子提到音乐在中国古代生活中的重要性，还介绍了五音、六律、六吕、节拍、乐器（按八音分类的乐器他提到了七类）、中国人的音乐喜好等。如在“他们的科学，特别是他们的艺术”一章中，他提到：“中国古代很重视

---

① Samuel Purchas, *Hakluytus posthumus, or, Purchas His Pilgrimes,* Volume XII (Glasgow: J. MacLehose and Sons, 1906), pp. 386–387.

② Lach and Van Kley, *Asia in the Making of Europe*, p. 1644.

③ 何高济：“中译者序”，收入[葡]曾德昭著，何高济译：《大中国志》（上海：上海古籍出版社，1996年版），第1页。Mungello, *Curious Land*, p. 74.

④ 曾德昭的《大中国志》至少有四种欧语译本，影响极大。见何高济：“中译者序”，收入[葡]曾德昭著，何高济译：《大中国志》，第1页；李奭学：《中外文学关系论稿》（台北：联经出版公司，2015年版），第459页。

音乐，甚至他们的哲人孔夫子在他管辖之地竭力要做的一件事就是让人们学音乐。”但他也注意到明末的中国文人已在抱怨“真正的乐律已经失传，几乎所有关于古代音乐的论著都已荡然无存，音乐已不再是令统治者所尊重，最多不过是在喜剧中用到”①。他还提到明代的一些“特定的乐师”及其生存情况：

> 他们被召去伺候宴乐、婚礼和孩子诞生，其中有的可以延续下去。也不缺少沿街或在人家门口演唱的盲人，因中国人都要过生日，这些盲人需要记住那些贵人确切的生辰，并熟悉他们的住宅，到时候则去演唱，从不失误。②



图 1.5 曾德昭像及《大中国志》首版本、英译本书影

曾德昭也提到晚明时代的佛教音乐：

> 和尚在他们的庙宇内也演唱，其音调和我们的 Cantus firmus 即定调歌差不多，但他们既没有正式的定调，也没有音符，因为他们并不直接把声音从一个音符上升或下降到相邻的音符，而是间接地上升或下降到 1/3，1/5，或 1/8 音符，中国人喜欢这样做。③

---

① Alvarez Semedo, *The Great History of That Great Renowned Monarchy of China* (London: E. Tyler, 1655), p. 54.
② Semedo, *The Great History of That Great Renowned Monarchy of China*, p. 54. 此译文引自[葡]曾德昭著，何高济译：《大中国志》，第 66 页。
③ [葡]曾德昭著，何高济译：《大中国志》，第 66 页。

与以上提到的葡萄牙修士克鲁士相似，他并不觉得中国音乐完全不如西方音乐。特别是古琴，如果“乐师技艺高超，可以演奏出相当动听的音乐”；中国的吹奏乐器，如笛子、笙等，可以“吹奏得很动听”，有时“这些乐器同时演奏，构成一首悦耳的乐曲。”①

曾德昭提到中国的“律吕”、五声音阶、记谱法、演唱方式、审美喜好、节拍：

> 他们有 12 个音调，6 种是升调，他们叫作吕（Live），6 种是降调，叫作律（Liu）。他们歌唱也有类似我们的音符，ut, re, mi；它们共有 5 个，其中有我们的 ut。他们学习音乐不要符号，也不用节奏，在谱写时不用线谱，因此可以看到，在他们的合唱中，他们没有不同部分组成的音乐，很多人合唱，调子只有一个，全亚洲差不多都是这样。所以他们的音乐只有他们本国的人才喜欢，他们最后的唱法是，一种乐器只配一种声音。他们并不喜欢我们的完整的音乐，倒很喜爱一种声音。……他们使用节拍，但说不出有多少种拍子，因此在唱古曲新调时，都按老曲调，从这里他们知道何时该唱，何时该停。②

曾德昭提到中国的乐器时，不仅仅只是简单地罗列乐器的名称，还提供了音乐的制作材料及演奏方式的有关解释：

> 至于乐器，他们说有 7 种声，除人声之外。据此他们制造乐器。头一种用金属制造，有各种铃、钹（Sistra），等等。第二种声用玉制成，像意大利的方阵（Squadra），最下端很大，排起来敲打它。第三种用皮质，一如我们普通的鼓，摩尔人的（Maresco）类型，即铜鼓。他们有几种形式，有点大到要悬在木框上才能打击。第四种用丝，他们用以制作乐器的弦，如我们用肠子制的琵琶弦。弦乐方面，他们有类似我们的中提琴，但只有三弦；是盲人通常使用的乐器。他们也用三弦和弓形的提琴，另一种仅一根弦，像我们的弓形提琴那样演奏。他们最重要的弦乐器，有 7 根弦，比其他乐器更受重视，如乐师技艺高超，可以演奏出相当

---

① [葡]曾德昭著，何高济译：《大中国志》，第 66–67 页。
② 同上注，第 66 页。

动听的音乐。第五种用木制。这类乐器，他们用一种薄木板，排列在一起，同时演奏，像鞭子抽打的噼啪声。和尚自己也有特殊的方式，敲打一块木头，很有节奏。第六种是用口吹的乐器，如笛子，有两三种，并且吹奏得很动听。还有另一种用几根管子制成的，类似我们的风琴，但却很小，用手拿着。他们用口吹奏，音调和谐优美。有时这些乐器同时演奏，构成一首悦耳的乐曲。[①]

① [葡]曾德昭著，何高济译：《大中国志》，第66页。

第二章　18世纪法国耶稣会士对欧洲中国音乐话语权的主宰

克鲁士对中国音乐的描述虽然公正客观，但他的《中国志》一书在欧洲的影响并不十分巨大。欧洲真正开始得到可信的中国音乐的信息、中国古代音乐文献、各类乐谱、乐器及礼仪实物是在18世纪的中下叶。其信息来源为明末开始陆续来华的耶稣会传教士，利玛窦、庞迪我、曾德昭、李明（Louis le Comte, 1655—1728）、马若瑟（Joseph de Prémare, 1666—1736）、严嘉乐（Karel Slavíček, 1678—1735）、冯秉正（Joseph-Francois-Marie-Anne de Moyriac de Mailla, 1669—1748）、钱德明（Jean-Joseph Marie Amiot, 1718—1793）和韩国英（Pierre-Martial Cibot, 1727—1780）即是几个熟知的例子。以上已提到，利玛窦、庞迪我、曾德昭分别在1602、1615、1643年寄往欧洲的通讯和刊发的著述中提及中国音乐，特别是利玛窦在其1615年在由金尼阁编辑并翻译、在欧洲出版的《利玛窦中国札记》中更是多次品评过中国音乐。不过，利氏虽对西乐东渐和中学西徂——特别是孔子学说的介绍——贡献颇丰，但他对中国音乐了解不多，且缺乏同情的理解，特别是对道教礼仪和祭孔仪式上用到的乐器甚至表示了鄙视。[①] 而稍后来华协助利玛窦传教的意大利籍耶稣会士郭居静（Lazarus Cattaneo, 1560—1640）虽"长于音乐，能辨中国五音，为当时诸西士所不及"[②]，但其著述中很少提及

---

① 关于利玛窦在西乐东渐以及其对中国乐器、戏剧音乐及宗教礼仪音乐的描述及其鄙视的态度，已有多位学者提及。可参见：方豪：《中西交通史》（五），第1–3页；阴法鲁：《利玛窦与欧洲教会音乐的东传》（载《音乐研究》1982年第2期）；David E. Mungello, *Curious Land: Jesuit Accommodation and the Origins of Sinology* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1989), p. 54; Sheila Melvin and Jindong Cai, *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese* (New York: Algora Publishing, 2004), p. 55; 陶亚兵：《中西音乐交流史稿》，第46–50页；林青华著，刘红柱译：《中乐西渐的历程：对1800年以前中国音乐流传欧洲的历史探讨》，第17–20页。

② 方豪：《中西交通史》（五），第1–12页。

中国音乐。曾德昭的《大中国志》虽然不乏对中国音乐的客观描述，但该书的影响逊于《利玛窦中国札记》。1672 年到澳门、“精通音乐”的葡萄牙籍耶稣会士徐日昇（Thomas Pereira, 1645—1708）于次年“抵京后，即研究中国音乐，后每闻中国乐曲，即能仿奏”并曾“译中国歌曲”[①]，可惜他的著述中也没有留下有关中国音乐的信息。总体来讲，18 世纪来华的耶稣会士对中国音乐评价不高，只有钱德明例外。

一、杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde, 1674—1743）

18 世纪最初主宰中国音乐话语权的是没有到过中国的法国耶稣会士杜赫德。杜赫德虽并未亲临华土，亦不晓华语，他之所以写成能影响深远的《中华帝国全志》[②] 在书中谈论中国音乐并列举五首中国乐曲实例，完全得益于“天时、地利、人和”。杜赫德本人虽然没有接触过中国音乐，但他凭着耶稣会档案室主管“专司编纂”的身份，充分利用了当时在中国的 27 位天主教传教士传回到法国的中国资料和信件。杜氏在职时，“正值耶稣会士在我国的传教事业，达于巅峰时代”。杜赫德在纂辑耶稣会士通讯集时，由于中国材料丰富，乃引起其编著《中国全志》之决心。[③] 其 1735 年出版的《中华帝国全志》（见图 2.1）（英译两卷本 1738 年出版）不仅有关于中国唱堂会的叙述，还提到节庆时演出的皮影戏。更重要的是，杜赫德书中第三卷中第一次刊录了五首中国旋律谱例。[④]

也许是因为他的信息是来自驻华耶稣传教士的缘故，杜赫德对中国音乐的态度和利玛窦、李明等一样，是否定的。如他在书中断言中国人没有乐谱，也没有任何可以表示多种不同音调的标志。这与李明在其 1696 年出版的《中国近事报道（1687—1692）》中“他们自诩为乐谱的创造者，并在过去把它提高

---

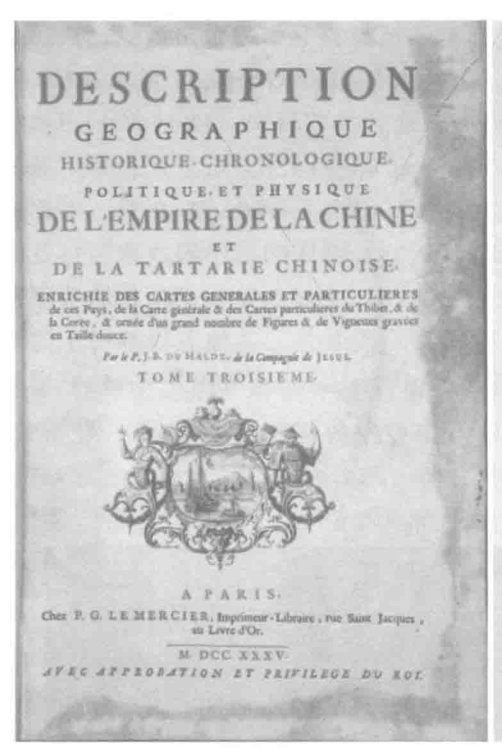
① 方豪：《中西交通史》（五），第 1，11–12 页。

②《中华帝国全志》1735 年在法国首版后，很快就于 1736—1741 年出有三个英文译本，1747—1756 又陆续有德文译本，1774 年有俄文译本。关于此书在国际上的影响及地位，方豪先生说：“此书行世后，欧洲学术界、政治界与宗教界人士，对中国乃获得有系统的认识，虽不完全，若干方面，亦不甚正确。但较之以往，确已大有进步，而欧洲之汉学，乃由此而奠其基础；法国早期之能执汉学界牛耳，此书亦不为无功。”方豪：《中国天主教人物传》（下）（北京：中华书局，1988 年版），第 73 页。

③ 方豪：《中国天主教人物传》（下），第 71–73 页。

④ J. P. Du Halde, *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l' Empire de la Chine et de la Tartarie Chinoise* (Paris: P. G. Le Mercier, 1735), Vol. III, pp. 265–267.

达于极致；但是，或者是他们弄错了，或者是他们已经完全失去完美的乐谱，因为目前他们使用的乐谱极其不完善，甚至称不上是乐谱”[①]之陈述几乎同出一辙。



DESCRIPTION
GEOGRAPHIQUE
HISTORIQUE, CHRONOLOGIQUE,
POLITIQUE, ET PHYSIQUE
DE L'EMPIRE DE LA CHINE
ET
DE LA TARTARIE CHINOISE,
ENRICHIE DES CARTES GENERALES ET PARTICULIERES
de ces Pays, de la Carte générale & des Cartes particulieres du Thibet, & de la Corée, & ornée d'un grand nombre de Figures & de Vignettes gravées en Taille-douce.
Par le P. J. B. DU HALDE, de la Compagnie de JESUS.
TOME TROISIEME.

A PARIS,
Chez P. G. LE MERCIER, Imprimeur-Libraire, rue Saint Jacques, au Livre d'Or.
M DCC XXXV.
AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

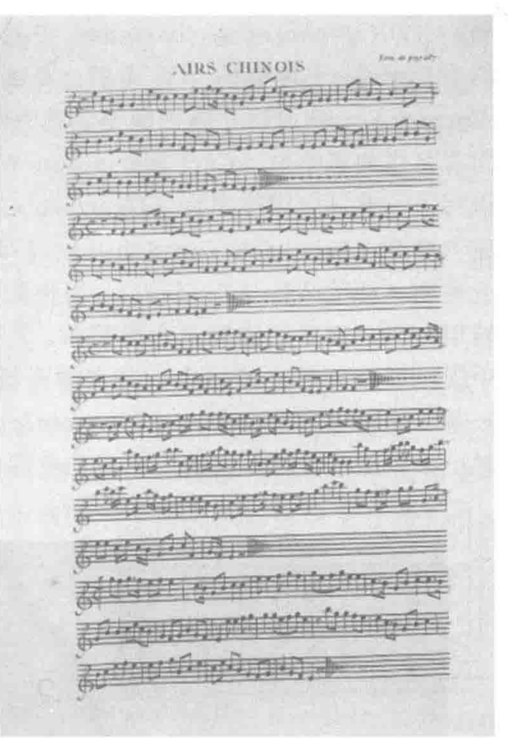


图 2.1 杜赫德《中国帝国全志》第三卷首版（1735）书影

杜赫德之所以在书中刊录五首中国旋律谱例，“旨在证明中国音乐的不完美”[②]。遗憾的是，《中华帝国全志》中关于中国音乐的片言只语（只有三页

① Louis Le Comte, *Memoirs and Observations Made in a Late Journey through the Empire of China* (London: Benj. Tooke, 1697), p. 222.此译文引自[法]李明著，郭强、龙云、李伟译：《中国近事报道（1687—1692）》（郑州：大象出版社，2004 年版），第 194 页。

② Frank Ll. Harrison, “Observation, Elucidation, Utilization: Western Attitudes to Eastern Musics, ca.1600–ca.1830”, in *Slavonic and Western Music: Essays for Gerald Abraham*, ed., M. H. Brown and R. J. Wiley (Oxford: Oxford University Press, 1985), pp. 7–8. 杜赫德并没有标明这五首曲子是谁采集的。相反，他以较大的篇幅来详述康熙皇帝如何被徐日昇一边听、一边随手将曲谱记下的能力所震动，进而请其教授西洋乐理。

的篇幅）长期一段时间内在欧美的影响非常大[1]，不仅书中有关中国音乐的评论被各种音乐辞书反复引用，书中刊印的五首中国旋律谱例也被音乐学家作为中国音乐的典型例子来引用和分析。如启蒙思想家、哲学家让-雅克·卢梭（Jean-Jacques Rousseau, 1712—1778）在其 1768 年在巴黎出版的《音乐辞典》（*Dictionnaire de musique*）中就提到过杜赫德书中的中国旋律，在辞典的卷末还附有其中的一首谱例（见图 2.2）。[2] 据约翰·沃拉克（John H. Warrack）、韩国鐄、陈艳霞等学者的研究，这首民谣后来（1804 年）还被德国著名作曲家韦伯（Carl Maria von Weber, 1786—1826）看上，作为主题，谱写了一首《中国序曲》（*Overtura Chinesa*）。到了 1809 年 9 月，韦伯应邀为席勒（Friedrich von Schiller, 1759—1805）翻译的以中国故事为背景的五幕剧《杜兰朵》（*Turandot*）写作配乐（Op.37: J.75），他不但把这首序曲转用过来，而且还谱写了六段配乐。[3] 除了第三段之外，其他五段都用了这首中国民谣作主题。1945 年，当兴德米特（Paul Hindemith, 1895—1963）谱写一首《韦伯主题交响曲》（*Symphonic Metamorphosis of Themes by Weber*）时，又以这段旋律作为第二乐章的主题。[4]



图 2.2　卢梭《音乐辞典》卷末所附“中国歌曲”谱例

---

① 韩国鐄：《音乐的中国》（台北：志文出版社，1972 年版），第 93 页。另参见钱仁康：《谬种误传二百年——韦伯和兴德米特笔下的“中国曲调”》载《音乐艺术》1986 年第 2 期，第 79–81 页。

② Jean-Jacques Russeau, *Dictionnaire de musique* (Paris: Veuve Duchesne, 1768), p. 314.

③ John Hamilton Warrack, *Carl Maria Weber* 2nd edition (Cambridge: Cambridge University Press, 1976), pp. 74–75.

④ 韩国鐄：《音乐的中国》，第 92–93 页。

美国学者卡梅伦（C. M. Cameron）2005年的研究显示，瑞典小提琴家、作曲家佩尔·勃朗特（Per Brant, 1714—1767）甚至据此改编配曲，于1753年在瑞典王后路易莎·乌尔莉卡（Lovisa Ulrika, 1720—1782）33岁生日会上演奏（该作品的手稿至今还保存在斯德哥尔摩国家音乐博物馆）。[①] 这首被钱仁康（1914—2013）先生考证为民间乐曲《万年欢》的曲子，由于卢梭在其《音乐辞典》中对该曲第三小节的笔误，不仅造成了中国曲调在欧洲"谬种误传二百年"的后果[②]，还在欧美音乐学界引起了一场关于中国音阶形式的论战[③]。

二、冯秉正（Joseph-Francois-Marie-Anne de Moyriac de Mailla, 1669—1748）

杜赫德之后在著述中提到中国音乐的还有1703年抵澳门、"精通满、汉语言，而又熟习中国古籍暨其风习、宗教、历史"的法国耶稣会士冯秉正。在其1737年已寄达欧洲，但直至1777年才在巴黎出版的《中国通史》的第一卷中[④]，他附上了以下几幅中国乐器图示并附有乐器名中文音译和法文解说[⑤]：

① C. M. Cameron, "'China' as theatrical locus: Performances at the Swedish Court, 1753–1770" (PhD dissertation, Indiana University, 2005), pp. 36–88.

② 详见钱仁康：《谬种误传二百年——韦伯和兴德米特笔下的"中国曲调"》《中法音乐文化交流的历史和现状》，收入钱亦平编：《钱仁康音乐文选》（下册）（上海：上海音乐出版社，1997年版），第340–345页，第410–412页。

③ 有关之这一论战之由来及例证，参见韩国鐄：《音乐的中国》，第94页。

④ 据费赖之言，"《中国[通]史》十二卷，四开法文本，1777至1783年巴黎刊行。罗以礼（François Rossi）曾将是编转为意大利文，同年间刻于锡耶纳。奥斯定会士贾明（Jamin）神甫曾将是编节录为四开二卷。……是书盖在奥特拉耶（Le Roux des Hauterayes）主持之下由道院长格鲁贤[Jean-Baptiste-Gabriel-Alexandre Grosier, 1743–1823]刊行。原文所本者多为《通鉴纲目》。[冯]秉正先采录《通鉴纲目》之文，然后杂采他书以益之，尤详于明清两代事迹。秉正所据采录之本，要以满文《通鉴纲目》九七卷译本为多。[冯]秉正撰译此书越六年始成，以稿寄赠里昂城图书馆，1737年始寄达。当时学者弗雷尔颇珍视此书，拟由国家出资刊行，然因病故未果。嗣后又里昂城转赠道院长格鲁贤刊行。"见[法]费赖之著，冯承钧译：《在华耶稣会士列传及书目》（下）（北京：中华书局，1995年版），第611页。

⑤ J. A. de Mailla, *Histoire générale de la Chine: ou, Annales de cet empire; traduites du Tong-kien-kang-mou* Vol. 1 (Paris: P.D. Pierres, Clousier, 1777). 韩国鐄：《音乐的中国》，第94页。

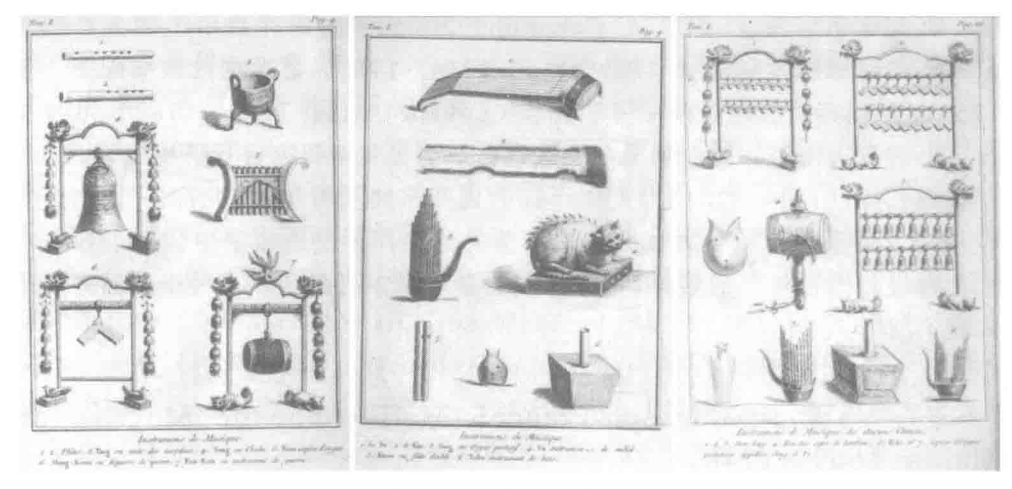


图 2.3　冯秉正《中国通史》第一卷首版（1777）书影

在其 1785 年出版的、由格鲁贤补充编纂的《中国通史》第十三卷中，最后一章也包括了长达十页的“中国音乐”（Musique Chinoise）一节。[①]

三、钱德明（Jean-Joseph-Marie Amiot, 1718—1793）

欧洲人对中国音乐谈得上有比较深入的了解是在 18 世纪中期之后。此间介绍中国音乐最出力者，是 1750 年抵华、“善吹笛，弹翼琴”[②]的法国耶稣会士钱德明（见图 2.4）。“第一个向欧洲人系统地介绍中国音乐的”钱德明有关中国音乐的著述，无论在广度和深度上，都与此前的论述不同。用韩国鐄先生的话说，“他的著作是中国音乐知识西洋早期的最重要珍贵文献，也是二百年来，所有西洋人研究中国音乐都乐于一提的资源”[③]。

钱德明可以说是第一个以中国人的视觉、立足于中国的历史典籍，甚至是以中国人的观点向欧洲人系统地介绍中国音乐的西人。[④] 钱德明在中乐西徂上所做的工作主要表现在以下几个方面：向世界说明，中国人有自己特有的音

---

① J. A. de Mailla, *Histoire générale de la Chine: ou, Annales de cet empire; traduites du Tong-kien-kang-mou* Vol. 13 (Paris: Chez Mountard, Imprimeur – Libraire de la Eeine, De Madame, 1785), pp. 772–781.

② [法]费赖之著，冯承钧译：《在华耶稣会士列传及书目》（下），第 890 页。

③ 韩国鐄：《音乐的中国》，第 95 页。

④ 现今出版的有关钱德明音乐论著的中文介绍，最全面也最有深度的是法国学者陈艳霞（Tchen Ysia）。见[法]陈艳霞著，耿昇译：《华乐西传法兰西》（北京：商务印书馆，1998 年版），第 186–200 页。

乐体系；中国乐籍的翻译；朱载堉音乐理论的译介；往欧洲邮寄中国乐器、乐曲、祭祀乐舞图示。

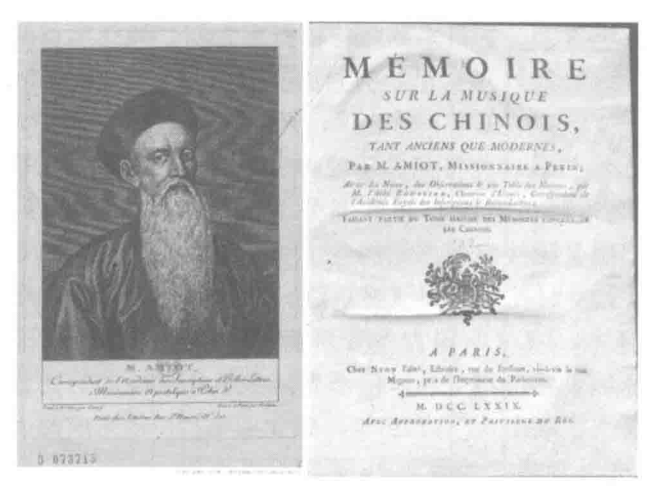


图 2.4　钱德明肖像及《中国古今音乐篇》首版（1779）书影

钱德明是最早向世界表明中国人有“自己特有的一种音乐体系”，“不仅仅是希腊人，而且还有埃及民族本身也都从中华民族的科学和技术中吸取精华”①。

> ……甚至在毕达哥拉斯和墨丘利之前，中国就已经懂得把八度音分为 12 个半音了，他们称之为十二律。……古代希腊人的七弦琴、毕达哥拉斯的里拉竖琴、自然四音音阶的转化及其音乐大系的形成，都是从最早期中国人那里剽窃来的。我们无法否认中国人是他们的两种古老乐器琴和瑟的发明人，这两种乐器同时将可以想象到的一切音乐演奏法都集于一身了。……埃及人、希腊人，甚至毕达哥拉斯本人，也仅仅是把中国人在他们之前就讲到的律吕运用到了弦乐器上。……据我看来，由于中国人的音乐，或者更确切地说是由于中国人的音乐体系要比现在我们已知的任何一个其他民族的音乐体系都更为古老。所以，我觉得，为那些爱好真正古代文明的

---

① J. J. M. Amiot, *Mémoire sur la Musique des Chinois* (Paris: Nyon l'aîné, 1779), pp. 14–16. 此译文引自[法]陈艳霞著，耿昇译：《华乐西传法兰西》，第 104 页。

人介绍一种尽可能确切的知识是完全应该的，甚至具有某种重大意义，以便能将之与埃及人和希腊人的音乐体系进行比较。[①]

早在1751年8月22日奉乾隆特诏抵京之初，钱德明就听从曾译过《诗经》和《书经》《易经》《礼记》的同胞宋君荣神父（Antoine Gaubil, 1689—1759，1722—1759年在华）的建议，开始翻译内阁大学士李光地（1642—1718）的《古乐经传》，并将《古乐经传》原文连同他的法文译稿于1754年寄到了法国。此译稿虽然没有在欧洲公开出版，但也引起了相关学者的关注。之后，钱德明又陆续将他撰写的其中“附有大量图片”的专著《中国古今音乐篇》（见图2.5）、乾隆御制《盛京赋》及他的含有“音乐在天坛祭祀中的作用”的法文译本、《〈中国古今音乐篇〉补遗》等寄往法国。[②] 钱德明的《古乐经传》译稿虽然已不可寻，但李光地的中文原版却仍完好地保存在巴黎国立图书馆的汉文特藏中。[③] 1779年，钱德明1776年完成的手稿《中国古今音乐篇》经过法国音乐理论家、修道院长皮埃尔-约瑟夫·鲁西埃（Pierre-Joseph Roussier, 1716—1792）的编辑在巴黎问世。虽然此书的很多章节、图例、谱例及中文字体在出版时被编辑擅自删除[④]，但仍可看出钱德明对中国音乐的态度及研究方法的过人之处。

与利玛窦、李明、杜赫德的消极态度相反，钱德明的著作对中国的音乐体系，无论是乐律理论，还是乐器制式，都充满了赞誉。通过对中国乐律数字化的测算分析，他向欧洲传递的信息是：历史上的中国人是理性的，中国人不仅有自己的音乐体系，而且这个音乐理论是建立在严格的科学的基础之上的。他正告西方学界，早在毕达哥拉斯之前，中国就已有自己的律制。不仅如此，

① Amiot, *Mémoire sur la Musique des Chinois*, pp. 6–8. 此译文引自[法]陈艳霞著，耿昇译：《华乐西传法兰西》，第101–103页。

② [法]陈艳霞著，耿昇译：《华乐西传法兰西》，第172–176页。

③ 钱德明翻译李光地《古乐经传》一事，以及此译本1754年西传法国之来龙去脉、世人对此译本与其后《中国古今音乐考》之互相混淆，陈艳霞在《华乐西传法兰西》一书中已有详细的交代，见该书第47–94页。

④ 美国维克佛斯特（Wake Forest）大学教授Stewart Carter通过对照钱德明1776年的手稿本和1779年的出版本后发现，编辑鲁西埃除了擅自删去相当篇幅的文字外，还删去了钱德明提供的七十多幅图例。Carter由此而将鲁西埃称之为“来自地狱的编辑”。Stewart Carter, “A French Jesuit in the Middle Kingdom: Joseph-Marie Amiot (1718–1793) and His Writings on Chinese Music” (A talk given at the Confucius Institute, University of Michigan, April 17, 2015). https://events.umich.edu/event/21098. Accessed: 2017-06-20.

希腊人和古埃及人的音乐体系也受到过中国乐制的启发。他甚至得出了既然中国的三分损益律早于希腊和埃及的音律体系，那毕氏一定到过中国的结论。[①]

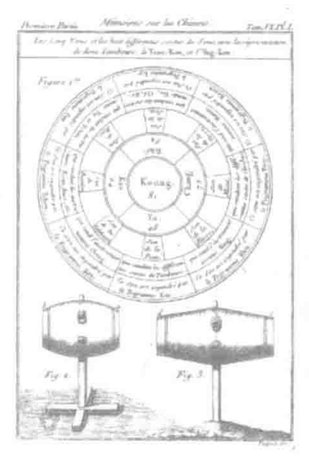
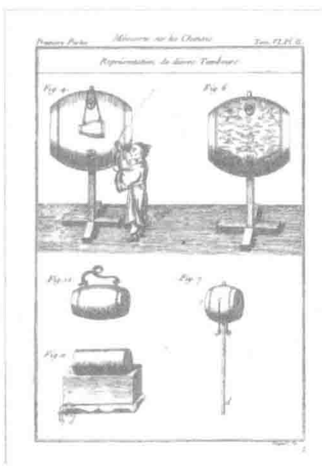
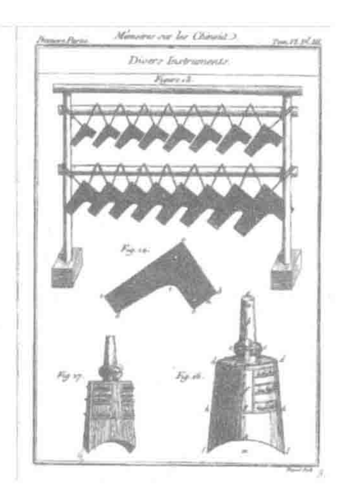




图 2.5 钱德明《中国古今音乐篇》首版图例选

钱德明在《中国古今音乐篇》中用了相当大的篇幅（九章的篇幅）对中国古代乐器，依据中国的分类方法（即依据乐器制作材料的类别“八音”）进行了比曾德昭更为详尽的叙述。[②] 书中对古琴的介绍尤为详细，不仅涉及古琴的起源、琴的构造、琴弦及琴徽的制作材料、形制、发声原理、调弦法、徽位及其作用等，还附有包括古琴在内的多幅乐器图例。值得注意的是，钱德明的乐器图例并非完全出自他本人之手，而“是在一名陪同他的中国文人的帮助下绘制的”[③]。这表明钱德明的介绍不是出于纯西人的直接观感，而是融合了中国人的视角。这与迭戈·佩雷拉（Diego Pereira）、克鲁士、利玛窦等人之前的描述，形成了鲜明的对比。尤其值得注意的是，在对古琴的文化属性和音乐特征的认知上，钱德明更是深受中国正统文人高文化观的影响。在参考资料的运用上，钱德明也能尽可能地利用中国原典，如在其书中列出的多种与古琴

---

① Frank Ll. Harrison, “Observation, Elucidation, Utilization: Western Attitudes to Eastern Musics, ca.1600–ca.1830,” in Malcolm Hamrick Brown and Roland John Wiley eds., *Slavonic and Western Music: Essays for Gerald Abraham* (Oxford: Oxford University Press, 1985), p. 11.

② Amiot, *Mémoire sur la musique des chinois tant anciens que modern*, pp. 1–84.

③ Amiot, *Mémoire sur la musique des chinois tant anciens que modern*, 171–172. [法]陈艳霞著，耿昇译：《华乐西传法兰西》，第 96 页。

有关的书籍，仅高罗佩（Robert Hans van Gulik, 1910—1967）辨认出的就有：《神奇秘谱》《太古遗音》《琴阮启蒙》《弦歌要指》《中和发轫》《遗法琴谱》《张助琴谱》《琴谱正传》（黄献）（《梧冈琴谱》）、《萧鸾琴谱》等。[①]

钱德明对中国音乐的理解深受中国正统"礼乐"音乐思想的影响。特别是朱载堉著述对他的影响，更是集中表现在钱德明对中国特有音乐体系的"科学"内涵的重视。[②]具体到乐器的形制及乐律的描述上，钱氏和朱载堉一样强调精确的数理计算，如在他 1754 年寄给当时任法国金石和文学科学院常务秘书的德·布干维尔（de Bougainville）的手稿中就可以发现他对寄回法国的所有中国乐器的细部和尺寸都"作过非常精确的测算"。（见图 2.6）[③]

钱德明之所以对中国音乐体系有如此高的评价，与他在中国居住的时间长、对中国的音乐有深入的了解不无关系，但更重要的是他对中国律学、乐学和祭祀乐舞传统的深刻理解。按照音乐学家王光祈的说法，钱德明"书中绝大部分内容都是以世子朱载堉的著作为依据"[④]的。日本音乐学家林谦三（1899—1976）甚至说钱德明"叙述乐器的话，都是直译了一些中国古典典籍的原文"。[⑤]对中国乐器深有研究的英国传教士慕阿德（A. C. Moule, 1873—1957）甚至说《中国古今音乐篇》"第一部分的图示和大部分有关乐器和音乐起源论述都是直接取自朱载堉的著作。……钱德明的参考书目除了没有包括《律吕精义》和李光地的书外，与朱载堉所列书目完全相同"[⑥]。

除受朱载堉著述的影响外，钱德明的研究还得到中国学者的直接帮助。费赖之（Louis Pfister, 1833—1891）在其《入华耶稣会士列传》中提到自

---

① R. H. Van Gulik, *The Lore of the Chinese Lute* (Tokyo: Sophia University in Cooperation with The Charles E. Tuttle Company, 1969), p. 172.

② 钱德明对中国音乐体系的"科学"内涵的重视，日本学者新居洋子已有较深入的论述。见 Nii Yoko, "The Jesuit Jean-Joseph-Marie Amiot and Chinese Music in the Eighteenth Century" in Luis Saraiv ed., *Europe and China: Science and Arts in the 17th and 18th Centuries* (Singapore: World Scientific Publishing, 2013), pp. 81–92.

③ [法]陈艳霞：《华乐西传法兰西》，第 84–85 页。

④ 王光祈：《千百年间中国与西方的音乐交流》，收入四川音乐学院编：《王光祈文集·音乐卷》（上）（成都：巴蜀书社，2009），第 343 页。

⑤ [日]林谦三著，钱稻孙译：《东亚乐器考》（北京：人民音乐出版社，1995），第 2 页。

⑥ A.C. Moule, "A List of the Musical and other Sound-Producing Instruments of the Chinese," *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society* 39 (1908), p. 7.

1754年起即“为德明伴侣”，直到其1784年去世。[①] 方豪在《中国天主教史人物传》中也提到“德明研究中国古史的工作，得杨君助力必多”[②]。2005年在布鲁塞尔出版的《钱德明眼中的中国礼仪舞蹈》中的一篇论文显示，钱德明自1754年与杨雅各相识后，在之后的近30年里，杨雅各不仅随钱德明云游四方，在学术上给他很多的帮助，他还为钱德明寄往欧洲的著述中画了很多图示，并且鼓励他为仪式乐曲记谱。[③]

音乐理论和乐器外，钱德明还将乾隆1743年赴盛京谒陵祭祖时所作的《盛京赋》翻译成法文，于1770年在巴黎出版。钱德明对当时中国社会上流行的世俗音乐也并非充耳不闻。1779年（也就是《中国古今音乐篇》出版的那年），他给法国皇家文库图书馆管理员比尼翁（Bignon）寄去了一部包含54首曲谱的四卷本手稿《中国娱乐曲集》。[④] 其中有俗曲41首，经文歌（《圣乐经谱》一部）13首。这四卷手稿中的乐曲都以两种方式记谱：一种为纯中国式的工尺谱（见图示2.6），另一种则是加上了五线谱表与小节线的“西化工尺谱”。[⑤] 据法国巴黎索邦大学的弗朗索瓦·皮卡尔（Francois Picard）的研究，《圣乐经谱》内含的13首中文经文歌大部分是明代晚期的一些祈祷经文，音乐完全是中国的南北曲，由中国人所作，其中有北京北堂一马姓满族人（Manchu Ma André）教徒所作的歌曲。[⑥]

---

① [法]费赖之著，冯承钧译：《在华耶稣会士列传及书目》（下），第875页。

② 方豪：《中国天主教史人物传》（下），第84页。

③ Michel Hermans, “Joseph-Marie Amiot: une figure de la rencontre de «l’autre» au temps des lumières,” in Yves Lenoir and Nicolas Standaert eds., *Les Danses rituelles chinoisesd’après Joseph-Marie Amiot: Aux sources de l’ethnochorégraphie* (Namur: Presses Univérsitaires de Namur, 2005), pp. 11–77. 参见[法]陈艳霞：《华乐西传法兰西》，第96–97页。

④ J. J. M. Amiot, *Divertissement chinois ou concerts de musique chinoise*. [法]陈艳霞：《华乐西传法兰西》，第186–200页。钱德明的这些手稿目前保存在法国国家图书馆（BNF Collection Bréquigny 14, Bibliothèque nationale de France）。

⑤ 洪力行：《钱德明的〈圣乐经谱〉：本地化策略下的明清天主教圣乐》载《台湾“中央大学”人文学报》第45期（2011年1月），第7页。

⑥ François Picard, “Music”, in N. Standaert ed., *The Handbook of Oriental Studies, Christianity in China* (Leiden: E.J. Brill, 2001), Vol. 1, pp. 855–856. 耶稣会蒋友仁（Michel Benoist, 1715—1774）在1770年8月26日致嘉类思（Louis du Gad）神父的长信中提到这位马姓满人是“我们教堂[北京北堂]培养起来的音乐督导之一。他对这门艺术拥有极高的理论和实践素养，因此用乐谱记下了某些祈祷文的节奏”。见杜赫德编，吕一民、沈坚、郑德弟译：《耶稣会士中国书简集——中国回忆录》（下卷）（郑州：大象出版社，2005年版），第246页。

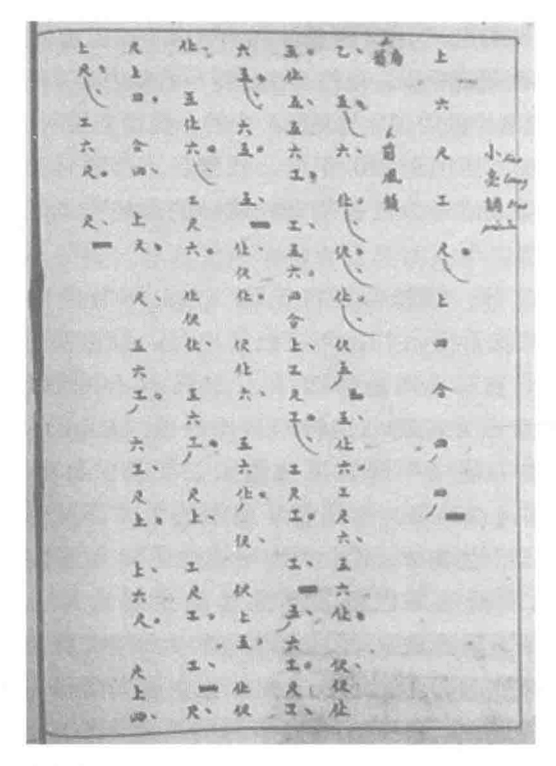




图 2.6 钱德明寄回法国的谱例

钱德明还将很多中国祭祀舞蹈图示和乐器寄往欧洲。钱德明对中国礼仪舞蹈的兴趣，早在他1750年抵华之初就已萌发。1761年，法国期刊《外国学刊》就刊登了钱德明的两篇与中国乐舞有关的文章，1788年和1789年他又把两部手稿寄到了巴黎。[①] 根据比利时鲁汶天主教大学汉学家、耶稣会士钟鸣旦教授（Nicolas Standaert）的统计，他寄往法国的舞蹈图示摹本就已“超过一千四百页”[②]。

与他的《中国古今音乐篇》中多译自中国乐典的做法一致，钱德明描述中国古代宗教舞蹈（特别是明代中国国家祭奠或文庙祭祀孔子）时所用的史料（见图2.7），也几乎毫无例外地采自朱载堉1606年呈献给朝廷的《乐律全书》中有关仪典舞蹈的描述。据专门研究过钱德明描述中国古代宗教舞蹈时所用的史料的钟鸣旦所言，朱载堉《乐律全书》中有关宗教舞蹈的论述是钱德明关于中国古代礼仪舞蹈著述的最主要的资料来源。虽然钱德明在其手稿中没有明确地提到《乐律全书》或朱载堉的名字，但是通过仔细对比钱德明的手稿和《乐律全书》中的有关乐舞的章节（特别是《律吕精义》[外篇]、《六代小舞谱》《小乡舞乐谱》《二佾缀兆图》《灵星小舞谱》），钟鸣旦很令人信服地展示了两者间的源流关系。[③]

值得注意的是，钱德明在华时，正处乾嘉盛世，但他中国礼仪乐舞著述中所选择的参考资料却与清代基本无关。对清代的仪式典礼音乐，他除1769年寄乾隆皇帝御制的一首长诗《盛京赋》时所提到的音乐在天坛祭祀、隆重宴会及其礼仪庆典中的作用外[④]，对康熙、乾隆时礼仪专业化、标准化的尝试几乎是缄口不言。钱德明早期中国古代礼仪舞蹈之著述虽然得益于李光地《古乐经传》中有关章节，但他对舞乐部分占有很重要位置的《律历渊源》《律吕正义后编》《满洲祭神祭天典礼》《仪礼义疏》《皇朝礼器图式》等清代典籍却并没有特别留意。虽然除正史外，他列了69部专业著作作为其《中国古今音乐篇》的参考书，但就其音乐及礼仪乐舞著述来说，大部分的资料均来自明代朱载堉的《乐律全书》。钱德明不仅对朱载堉的乐律研究介绍甚详，他的著述中还直

---

① Nicolas Standaert, “Ancient Chinese Ritual Dances”, *IIAS Newsletter* 39 (December 2005), p. 11.

② [比]钟鸣旦著，张佳译：《明末清初的中国礼仪舞蹈图示》载《中国文哲研究通讯》2008年第18卷第1期，第45页。

③ Nicolas Standaert, “La source principale du «Mémoire sur les danses religeuses des anciens Chinois»,” in Yves Lenoir and Nicolas Standaert eds., *Les Danses rituelles chinoisesd'après Joseph-Marie Amiot: Aux sources de l'ethnochorégraphie*, pp. 79–128.

④ [法]陈艳霞：《华乐西传法兰西》，第173–174页。

接采用了朱载堉的乐器图例。此外，钱德明还是最早收录朱载堉礼仪舞蹈图示的汉学家。最早的一批有关朱载堉的舞蹈的图示被钱德明收录到《中国纪要》一书第六卷《中国古今音乐记》中。钟鸣旦指出“这一点值得注意，因为在欧洲，人们得等到19世纪后期摄影术发展后才得见相似的舞谱”[①]。

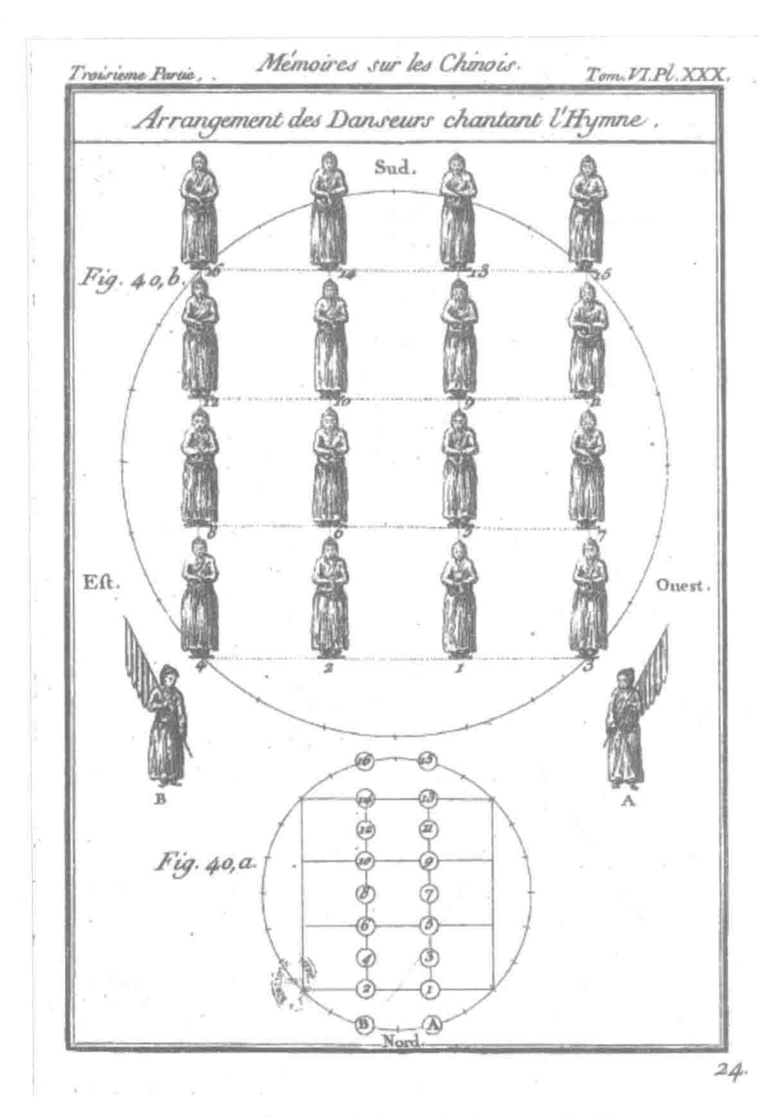


图 2.7 钱德明《中国古今音乐篇》中的祭孔舞蹈图示

① Nicolas Standaert, “Ancient Chinese Ritual Dances”, *IIAS Newsletter* 39 (December 2005), p. 11.

钱德明舍清代礼仪著述不用而钟情朱载堉明代之作是有其道理的。钟鸣旦在其《明末清初的中国礼仪舞蹈图示》一文中曾对明清刊印的诸种舞蹈图示进行了缜密的对比，他的结论是，清代的乐舞图示[这里具体指张安茂《泮宫礼乐全书》，金之植、宋泓《文庙礼乐考·乐部》，张行言《圣门礼乐统》，李周望、谢履忠《国学礼乐录》]都具有一个共同的特征，那就是“它们都是根据最早的明代图示复制而来的”[①]。与其介绍没有创新的复制品，还不如直接介绍原作，这可能是钱德明青睐朱载堉的原因之一。

钱德明青睐朱载堉的另外一个原因，很可能是朱载堉《乐律全书》中所展现的时代精神以及在舞蹈理论与实践上的创新。钟鸣旦指出，朱载堉的《乐律全书》是在明世宗嘉靖（1521—1566 年在位）仪礼改革的影响下完成的。虽然是在复古运动需求的框架里产生的，但仍是“音乐与理论创造性上的一座丰碑”[②]。

除了乐舞图示外，钱德明还将中国祭祀仪仗乐器及用品寄到国外，他从 1766 年起即开始将他为撰写《中国古今音乐篇》而收集的乐器寄往法国。他历年来寄给法国国务大臣贝尔坦（Henri-Léonard Bertin, 1720—1792）的中国物品标本中，就包含有古琴、瑟、笙、笛、箫、龠、鼓、云锣、号筒、木鱼、柷等多件中国乐器。[③] 1812 年在伦敦出版的关于贝尔坦中国收藏的《中国：其服装、艺术、制造及其他》一书中的图示中就有中国乐器和中国人奏乐的图（见图 2.8）示。[④]



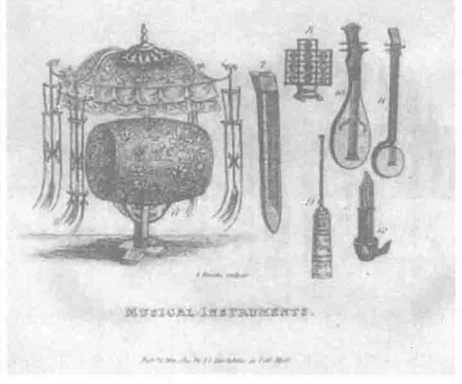


图 2.8 贝尔坦《中国：其服装、艺术、制造及其他》一书中的部分图示

① [比]钟鸣旦著，张佳译：《明末清初的中国礼仪舞蹈图示》载《中国文哲研究通讯》2008 年第 18 卷第 1 期，第 22 页。

② Standaert, “La source principale du «Mémoire sur les danses religeuses des anciens Chinois,” p. 87.

③ [法]陈艳霞：《华乐西传法兰西》，第 200–208 页。

④ J. B. J. Breton de la Martinière, *China, its costume, arts, manufactures, &c.: edited principally from the originals in the cabinet of the late M. Bertin, with observations explanatory, historical, and literary* (London: J.J. Stockdale, 1812).

钱德明对中国音乐的译介和研究由于太过专业和未公开刊行，没有杜赫德一书影响大，也不能与比利时人阿理嗣（Jules A. van Aalst, 1858—?）1884 年首版的英文书《中国音乐》平分秋色。德国音乐史家芬克（Gottfried W. Fink, 1783—1846）就在其 1872 年出版的德文百科全书的“中国音乐”词条中指出钱德明的著作虽然重要，但因为太专业了，在民间影响并不巨大。[①] 尽管如此，钱德明的著述在欧美专业音乐学界掀起了不小的波澜。如接触过钱德明《古乐经传》等未刊译稿的法国作曲家、音乐学家让-本杰明·德·拉·博尔德（Jean-Benjamin de La Borde, 1734—1794）在其 1780 年出版的《论古今人的音乐》一书“中国音乐”一章中，不仅介绍了古琴，还刊印了钱德明在《中国古今音乐篇》中没有刊印的一些乐器图例（见图 2.9）。[②]

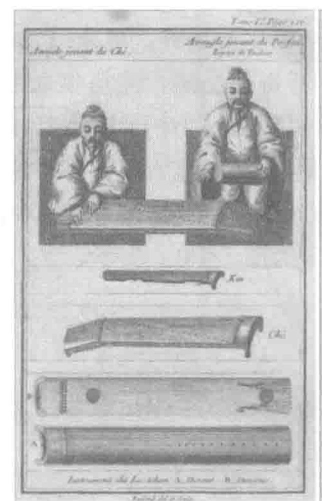
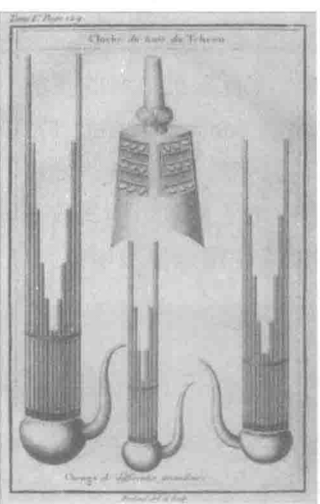
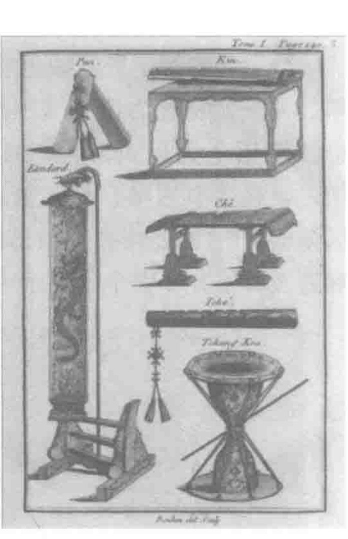




图 2.9 博尔德《论古今人的音乐》中部分中国乐器图示

格鲁贤的《中国通史》[③]中论述中国音乐的章节也深受钱德明《中国古今音乐篇》一书的影响。法国 18 世纪末出版的一些百科全书也均采用钱德明提供的有关中国音乐的信息，如 1791 年在巴黎出版的一部音乐百科全书，其中就有长

① Georg Lehner, *China in European Encyclopaedias, 1700–1850* (London and Boston: Brill, 2011), p. 343.

② Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris: Ph.-D. Pierres, 1780), Vol. 1, pp. 126–129, 140–141.

③ 该书最初是作为冯秉正《中国通史》的第 13 卷于 1785 年首次出版的，但随后又数度单独发行，并有英文和德文版。见张国刚：《从中西初识到礼仪之争——明清传教士与中西文化交流》（北京：人民出版社，2003 年版），第 333 页。

达将近 12 页的关于中国音乐的词条。[①] 钱德明的著作在 19 世纪也经常被引用，德国的心理声学家、物理学家赫尔曼·冯·赫尔姆霍茨（Hermann von Helmholtz, 1821—1894）在其首版于 1863 年的《论音乐感觉》一书中，就参考引用过钱德明的论著。[②]《中国古今音乐篇》中的唯一的一首完整的谱例《颂祖歌》（《祭孔调》）（见图 2.10）还被用到有关中国的音乐剧中，在 19 世纪初伦敦和费城的舞台上公演。[③] 迟至 20 世纪 80 年代，美国学者吉姆·列维（Jim Levi）还在一篇论钱德明和启蒙运动时期对毕达哥拉斯定律法起源的论文中，除了讨论《中国古今音乐记》中重点论述的五声十二律外，还就钱德明所译《古乐经传》对 18 世纪欧洲音乐理论家的直接影响进行了详尽的分析。[④]

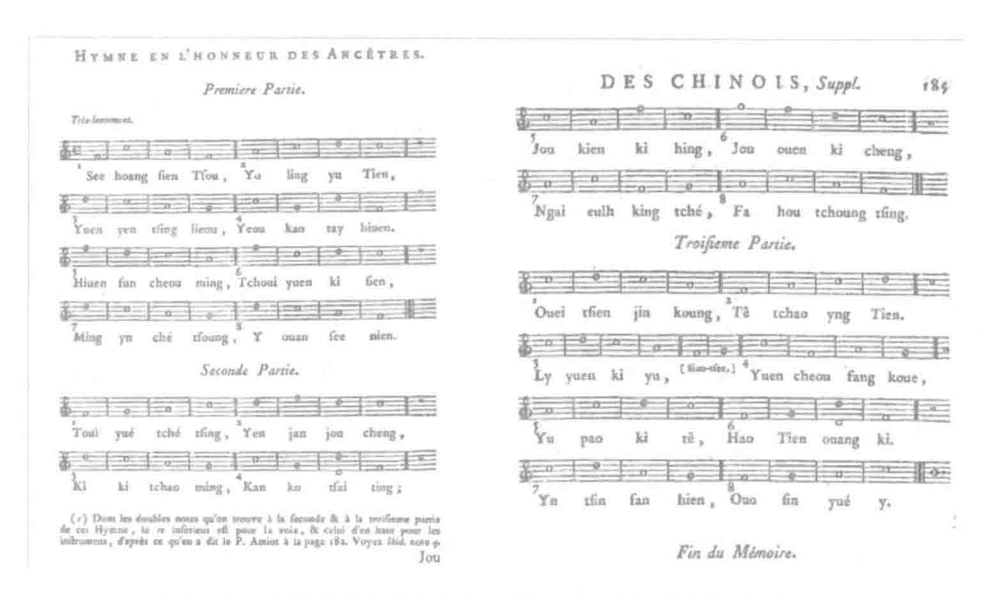


图 2.10　钱德明《中国古今音乐篇》1780 年版《颂祖歌》谱例

---

① *Encyclopedie Methodique Musique* (Paris: chez Panckoucke libraire, 1791), Vol. 1, pp. 255–267.

② Hermann L. F. Helmholtz, *On the Sensations of Tone*, translated by Alexander J. Ellis, 3rd edition (London: Longmans, Green and Co., 1895), pp. 95, 258, 262.

③ Krystyn R. Moon, *Yellowface: Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850s–1920s* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2005), p. 22. 顺便提一下，曾任清朝海关翻译的新教伦敦传教会传教士艾约瑟（Joseph Edkins, 1823—1905）曾把此首由三节构成的祭祖歌翻译成英文，并连同曲谱一起发表在《教务杂志》（*Chinese Recorder*）1884 年 2 月号上。

④ Jim Levy, "Joseph Amiot and Enlightenment Speculation of the Origin of Pythagorean Tuning in China," *Theoria: Historical Aspects of Musical Theory* 4 (1989), pp. 63–88. [美]吉姆·列维著，阎铭、冯文慈译：《若瑟·阿米奥和启蒙运动时期对毕达哥拉斯定律法起源的讨论》载《中国音乐学》1989 年第 2 期，第 124–140 页。

关于钱德明在中国古代舞蹈之西传过程中所做的工作，近期国外学者也有专门的研究。如钟鸣旦与比利时新鲁文大学音乐学教授伊夫·勒诺阿（Yves Lenoir）合作编辑的《钱德明眼中的中国礼仪舞蹈》一书。[①]

20 世纪末以来，法国和中国台湾的学者也开始从音乐学的角度研究钱德明寄回法国的《圣乐经谱》中的 13 首礼仪歌。法国民族音乐学家皮卡尔不仅将这些用工尺谱写成的谱子译成五线谱与简谱方式，在 1999 年用法文发表[②]，他还和欧洲演奏家一起将这些歌曲搬上舞台，并刻录成 CD 出版（见图 2.11）。[③]

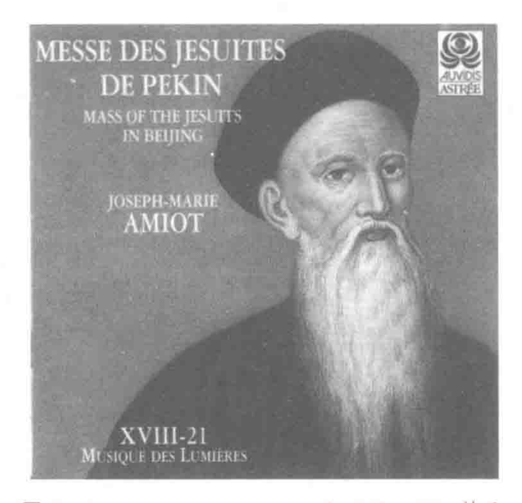


图 2.11 *Messe des Jésuites de Pékin* CD 封面

---

① Yves Lenoir and Nicolas Standaert eds, *Les Danses rituelles chinoisesd'après Joseph-Marie Amiot: Aux sources de l'ethnochorégraphie* (Namur: Presses Univérsitaires de Namur, 2005).

② François Picard and Pierre Marsone, "Le cahier de musique sacrée du Père Amiot: Un recueil de prières chantées en chinois du XVIIIe siècle," *Sanjiao wenxian: Matériaux pour l'étude de la religion chinoise* 3 (1999), pp. 13–72.

③ Jean-Christophe Frisch, *Messe des Jésuites de Pékin*, Astrée Audivis E 8642 (1998).

第三章　基督教新教传教士李太郭眼中的中国音乐

谈到明清间天主教传教士与中国音乐，学界一般都会想到“最后一个留在北京的耶稣会汉学家”钱德明教士。[①] 论到 19 世纪基督教新教传教士与中国音乐，大家的脑海里浮现的就可能会是李提摩太夫人（Mrs. Timothy Richard, 1843—1903）的名字。前者因著《中国古今音乐记》（1779 年巴黎首版）一书而成为“第一个向欧洲人系统地介绍中国音乐的”西人[②]；后者则以其 1898 年 11 月在上海皇家亚洲文会北中国支会上宣读有关中国音乐的论文，后由上海美华书馆出版的《中国音乐》一书而闻名遐迩。[③] 问题是：在这一个多世纪里——特别是鸦片战争后——，随着中国门户的被迫开放，大量的传教士涌入中国，别的传教士就没有写过与中国音乐有关的文论吗？其实有关中国音乐的著述远不止这两本书，此期来华的传教士（如卫三畏[S. W. Williams, 1812—1884]、伟烈亚力[Alexander Wylie, 1815—1887]、万为、帅福守[Edward W. Syle, 1817—1890]、慕稼谷[George Evans Moule, 1828—1912]、湛约翰[John Chalmers, 1825—1899]、花之安[Ernst Faber, 1839—1899]、苏维廉[Williams E. Soothill, 1861—1935, 也称苏维廉]）以及后来的慕阿德、郭星丽等都对他们所见到听到的中国音乐有所提及，有的还有比较有深度的论文发表。本章以鸦片战争之前就在澳门学习中文，五口通商后又先后任广州、福州及厦门领事的英国传教士李太郭（George Tradescant Lay, 1800—1845）为例，来回答这一问题。除为 19 世纪中国音乐在海外研究提供一实证外，还旨在纠正目前研究中存在的一些偏颇现象。以往有关 19 世纪西人眼中的

---

① [法]戴密微著，胡书经译：《法国汉学研究史概述》，收入阎纯德主编：《汉学研究》（第一辑）（北京：中国和平出版社，1996 年版），第 25 页。

② 钱仁康：《中法音乐文化交流的历史与现状》，收入钱亦平编：《钱仁康音乐文选》（上册）（上海：上海音乐出版社，1997 年版），第 412 页。

③ Mrs. Timothy Richard, *Paper on Chinese Music* (Shanghai: American Presbyterian Mission Press, 1899).

中国音乐的研究多倾向于指出西人对中国音乐的鄙视。诚如韩国鐄先生以及近期的一些西方学者所述，19 世纪随着中国国力的衰弱，西人对中国文化的鄙视也越来越明显。特别是对中国音乐，19 世纪来华的传教士、外交官、商人、游客几乎都无任何好话可言。[①] 但是，就在一片嘲讽诋毁声中也有少数西人被中国音乐的独特魅力所吸引，本章的主人公李太郭就是一例。

一、李太郭其人、其事及其有关中国音乐之著述

熟悉中国近代外交史，特别是中英关系史的人都应该知道李太郭。他是英国首任驻广州领事、首任驻福州领事及首任驻厦门领事。他的儿子李泰国（Horatio Nelson Lay, 1832—1898）比他更有名，曾任清政府海关首任总税务司。精通拉丁语、希腊语和希伯来语并学过医的李太郭，虽然后来专事外交工作，但在音乐上也颇有造诣。一度还曾参与过英国音乐百科全书的编辑工作。

李太郭首次与中国接触是在鸦片战争前的 19 世纪 20 年代中期。1825 年到 1828 年，他以自然科学家的身份，参加了一支环绕太平洋地区的探险队，第一次到中国东南沿海一带游弋。之后，他被推荐为英国圣书公会（British and Foreign Bible Society）的东亚代理人，并于 1836 年被派往澳门学习中文。三年后回国，他据其所见所闻写成了《中国人写真》（*The Chinese as They Are: Moral, Social, and Literary Character*）一书（见图 3.1），1841 年在伦敦出版。同年，他毛遂自荐担当英国赴华特使璞鼎查（Henry Pottinger, 1789—1856）的翻译再次来华。《南京条约》签订后，他成为英国驻广州领事馆的首任领事。以后又历任福州和厦门领事，直到 1845 年 11 月因病死于任上。[②]

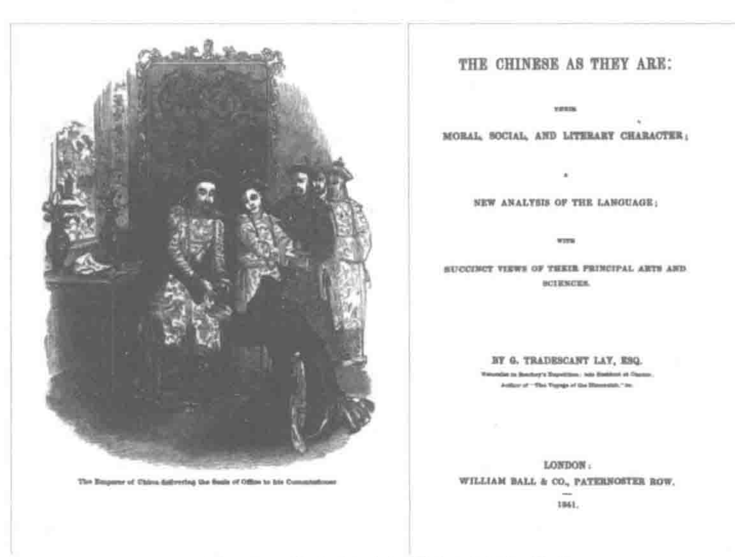
李太郭可能是最早亲身接触过中国音乐、并试图客观地向西方学界解释中国音乐的基督教新教传教士。[③] 他搜集过中国乐器，随中国人学过琵琶和古

① 韩国鐄：《西方人的中国音乐观》，收入韩国鐄《自西徂东》（台北：时报文化出版事业有限公司，1981 年版），第 127–133 页。Krystyn R. Moon, *Yellowface: Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850s–1920s* (Brunswick: Rutgers University Press, 2005), pp. 124–154.

② 关于李太郭之生平及背景，可参见 Jack J. Gerson, *Horatio Nelson Lay and Sino-British Relations, 1854–1864* (Harvard East Asian Monographs, 1972), pp. 5–14；阙维民：《剑桥汉学的形成与发展》载《汉学研究通讯》2002 年第 21 卷第 1 期，第 33 页。

③ 明清间来华传教士对中国音乐的海外传播做过很多贡献，但他们都是天主教教士。基督教新教传教士最早来华者是 1807 年抵华的伦敦会教士马礼逊（Robert Morrison, 1782—1834），但他对中国音乐似乎毫无所知。其后的新教教士虽不乏提到中国音乐者，但最早真正认真介绍中国音乐者是李太郭。

琴，在旅途中又随时随地地记录过中国乐曲，并试图用小提琴演奏他采集到的中国曲目。早在 1839 年，他就在卫三畏和裨治文编辑的《中国丛报》上发表了一篇题为《中国人乐器及其和声体系概要》的文章。①《中国丛报》是 1832 年至 1851 年在广州和澳门出版的英文月报，宗旨是将中国的一切介绍给西方。1841 年，他在伦敦出版的《中国人写真》一书中又专设“中国人的音乐”一章，论述他所接触过的中国乐器以及他学习中国音乐的感受。此章虽是在《中国人乐器及其和声体系概要》一文的基础上改写而成②，但也融入了一些新的内容，如乐器图例就从原来的八幅增加到了十一幅。删除了关于三分损益律的简述，增加了包括筝在内的弹弦乐器的叙述。在叙述方式上也颇不相同，从原来的分类叙述（弦乐、打击乐、管乐），变成了不用副题的综述。可惜此书 1843 年在纽约出版的美国版本却没有了这一章，只谈及中国的戏剧艺术。③


The Emperor of China delivering the Seals of Office to his Commissioner

THE CHINESE AS THEY ARE:
THEIR
MORAL, SOCIAL, AND LITERARY CHARACTER;
A
NEW ANALYSIS OF THE LANGUAGE;
WITH
SUCCINCT VIEWS OF THEIR PRINCIPAL ARTS AND SCIENCES.

BY G. TRADESCANT LAY, ESQ.

LONDON:
WILLIAM BALL & CO., PATERNOSTER ROW.
1841.

图 3.1 李太郭《中国人写真》书影

也许是学过医学的缘故，李太郭对中国音乐的观察有一个明显的特点，那就是他不人云亦云，不引用前人的著述，而是通过自己的亲眼所见、亲耳所

---

① G. T. Lay, “Remarks on the musical instruments of the Chinese, with an outline of their harmonic system,” *The Chinese Repository* 8.11 (1839), pp. 38–54.

② G. T. Lay, *The Chinese as They Are: Moral, Social, and Literary Character* (London: William Ball & Co., 1841), pp. 75–93.

③ G. T. Lay, *The Chinese as They Are: Moral and Social Character, Manners, Customs, Language* (Albany: George Jones, 1843), pp. 43–44, 73–77.

闻来叙述他对中国音乐的具体感受。如他在简述中国古代的“五音”和“中国人的和声系统”时，虽然介绍的是中国古代最早的乐律计算法——三分损益律，但他没有像以前的西人那样，将中国古代生律法的讨论建立在对先秦典籍文献或神话传说的译述上，他甚至没有提及《管子》《淮南子》《吕氏春秋》等相关典籍。但他却对中国古人究竟是先根据管的长度还是弦的长度来计算音程的这一历来有争议的话题提出了自己的意见，他凭直觉认识，在中国人中，管似乎优先于弦。①

李太郭不仅抛开了中国古籍（也许是不熟悉先秦文献的缘故），对西人有关中国音乐的著述也很少提及。他既没有遵循惯例引用杜赫德《中华帝国全志》一书中关于中国音乐的相关论述②，也没有详细提及钱德明的《中国古今音乐篇》③，甚至没有提到本国人巴罗《中国游记》一书中对中国音乐的叙述④。唯一提到的经典是中国的《礼记》和《尔雅》。⑤他的这种做法无助于西人了解中国音乐的发展历程，但也并非没有积极意义。如果我们把他对中国乐器的描述与 1812 年在伦敦出版的《中国：其服装、艺术、制造及其他》一书中关于十二件中国乐器的解说相比较的话⑥，就不难看出，李太郭的解释不但简单明了，更贴近事实，他还把那样无关宏旨的内容与实质性的内容区别开来，以直觉和亲身体验来揣摩理解中国音乐。

李太郭虽对中国古代的生律法及中国乐器所体现的乐制有所涉猎，但与后来就中国古代音乐理论专门撰文的德国礼贤会传教士花之安不同⑦，李太郭对中国

① Lay, "Remarks on the musical instruments of the Chinese, with an outline of their harmonic system," p. 39. 但杨荫浏先生持相反的意见，他说：“从音响的原理看，从现在实际存在的琴上的音位看，又从管上从来没有具体实例的这一事实看，则断定它为弦的长度，大致是不错的。”见杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册）（北京：人民音乐出版社，1980 年版），第 85 页。

② J. P. Du Halde, *Description de l'Empire de la Chine* (Paris: P. G. Le Mercier, 1736), Vol. 3, p. 328.

③ J. J. M. Amiot, *Mémoire sur la musique des Chinois* (Paris: Nyon l'aîné, 1779).

④ John Barrow, *Travels in China* (London: Cadell & W. Davies, 1804), pp. 320–322.

⑤ Lay, "Remarks on the musical instruments of the Chinese, with an outline of their harmonic system," pp. 39, 52; *The Chinese as They Are*, p. 83.

⑥ J. B. J. Breton De La Martinière, *China, Its Costume, Arts, Manufactures, &C.: Edited Principally from the Originals in the Cabinet of the Late M. Bertin, with Observations Explanatory, Historical, And Literary* (London: J.J. Stockdale, 1812), Vol. 3, pp. 11–24. 如书名所示，该书中的中国乐器来自法国国务大臣贝尔坦的私人搜藏，其中一些是钱德明寄给他的。该书第三卷第 19 页就提到钱德明 1786 年曾寄给他一件云锣。陈艳霞在《华乐西传法兰西》一书中（第 3、96–98、186–208 页）也多次提到钱德明与贝尔坦的通信。钱德明 1776 年将其《中国古今音乐篇》手稿一式两份寄回法国，其中一份就寄给了贝尔坦。

⑦ 关于花之安与中国音乐，请参见宫宏宇：《传教士与晚清时的中西音乐交流——花之安与他的〈中国音乐理论〉》载《黄钟》2010 年第 1 期，第 111–128 页。

的物质文化似乎更感兴趣，这不仅表现在他对中国乐器的搜集（他搜集的乐器日后归入大英博物馆的收藏）[①]，还体现在他对中国乐器制作材料、音响结构、发声原理等所显现出的强烈的兴趣。在这一点上，他与钱德明很相像。钱德明在《中国古今音乐篇》的第一部分，用了九章的篇幅对中国古代乐器，依据制作材料的类别（“八音”）进行了叙述。[②] 李太郭虽没有钱氏那样引经据典考证翔实，但在《中国人乐器及其和声体系概要》一文中，他也详细地提到了中国弦乐器（古琴、琵琶、三弦、月琴、二胡）的构造、制作材料、尺寸规格、形状样式以及所用音阶、音程、定弦方式、演奏手法，还就打击乐器（钟、鼓、磬、锣）和管乐器（笛、号筒、笙、札角等）的音学原理与功用发表了客观的评论。钱德明书中的乐器图示 以宫廷庆典和宗庙祭祀用的雅乐乐器为主，很少有俗乐乐器的图例。[③] 而李太郭的解说则注重中国人日常生活中常用的乐器。[④] 钱德明的著作专业性强，又是用法语写成，不要说英语国家的读者，就是欧洲大陆懂法语的读者如果没有一定的耐心和修养，也是读不下去的。[⑤] 而李太郭的著述则不同，简单明了，一般的读者，只要是对音乐有兴趣，都可以读懂。值得注意的是，李太郭对中国乐器的解释，除缺乏对乐器历史渊源的叙述外，与 1984 年出版的由中国艺术研究院音乐研究所编辑的《中国音乐词典》中的相关词条已极其相似。他文中和书中所附的数幅中国乐器图例（见图 3.2），虽然没有钱德明书中的那么有立体感（见图 3.3），但也颇为精确，比《中国：其服装、艺术、制造及其他》一书中的乐器图例（见图 3.4）要逼真得多：

---

① 英国学者 Helen Saxbee 在她提交给皇家艺术学院的博士论文中提到，李太郭收集的大批中国乐器和他之前采集的自然标本、钱币等是大英博物馆早期最主要的展品来源之一。见 Helen Saxbee, “An Orient Exhibited: The Exhibition of the Chinese Collection in England in the 1840s” (PhD thesis, Royal College of Art, 1990), p. 77.

② Amiot, *Mémoire sur la musique des Chinois*, pp. 1–84. 中文译本见[法]钱德明著，叶灯译：《中国古今音乐考》连载在《艺苑》（音乐版）1996 年第 4 期，第 60–63 页；1997 年第 1 期，第 47–59 页。

③ 这并不是说钱德明对中国俗乐没有研究。事实上，钱德明也曾汇编过其中含有 41 首俗乐曲的《中国乐曲集》（1779），并寄过一些乐器（见[法]陈艳霞《华乐西传法兰西》，第 186–208 页）。本章图 3.3、图 3.4 中的乐器就极可能来自钱德明。

④ Lay, “Remarks on the musical instruments of the Chinese, with an outline of their harmonic system,” p. 38.

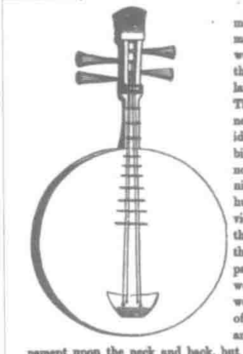
⑤ 本书第 36 页已提及，德国音乐家芬克在 1872 年出版的德文百科全书的“中国音乐”词条中指出过钱德明的著作虽然重要，但因为太专业了，在民间影响并不巨大。林谦三在《东亚乐器考》（北京：人民音乐出版社，1995 年版）一书中也提到钱氏太依赖中国古籍。

CHAPTER VIII.

MUSIC OF THE CHINESE.



BENEATH the shade of the Indian fig-tree, or in some retired corner, at day-fall, are heard the "scrannel" sounds of the two-stringed fiddle, *urh heen*, or Chinese rebeck. A man whose ear has been spoiled by listening to the silver tones of Paganini, or the playful execution of Herr Molique, spontaneously turns from such strains with disgust. But there is something undutiful in the air of this conduct, for the screeching instrument was in all probability the parent of our violin, and as old perhaps as Jubal himself. It presents all the parts of its finished successor in detail, as a careful comparison will prove. This shews that in principle they are identical. The strings are tuned at the interval of a fifth from each other, as in the violin, which struck me at first as very remarkable, since this mode of tuning is not followed in any of their other stringed instruments. The sound-board is covered with the skin of the tan snake, a small kind of boa, to sweeten the sound, I suppose,—unless we should assume that there was some fanciful connexion between serpents and musical sounds. The hairs of the bow pass between the strings, as represented in the cut, which, as these strings are very near to each other, consti-



Yue kin. The full-moon guitar.—This is made of the *swan-che* wood, and has a body that is perfectly circular. Its neck is short. The whole contour is neat, and gives one the idea of ease and portability. The table is not coated with varnish, lest it should hurt the sound. Our violins never acquire their purest tones till they have lost the best part of their varnish: would it not be as well to take a leaf out of a Chinaman's book, and bestow all the ornament upon the neck and back, but leave the sounding-board untouched? The *yue kin*, or, in Canton pronunciation, *yuet kum*, has four strings, which stand in pairs that are unisons with each other. The interval of a fifth is interposed between the two groups. As the strings are short, the sound is smart and keen, and must be drawn out by forcibly striking the string with the nail, or with a plectrum of wood or metal. I once saw a musician at one of the strolling theatres who displayed a great deal of execution upon the *yuet kum*, with a very pleasing effect. On another occasion it was used as an accompaniment to the rebeck, or fiddle, and

图 3.2

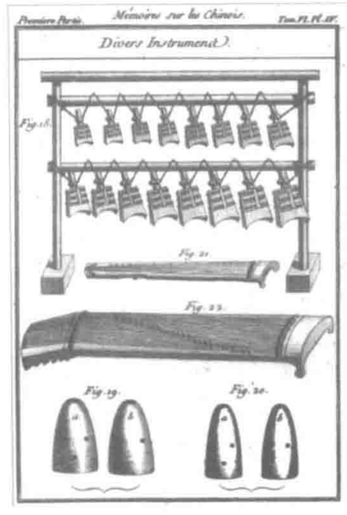




图 3.3



图 3.4

二、李太郭与古琴

所有的中国乐器中，李太郭对古琴似乎情有独钟。他自己拥有一张琴，也曾随福建的一位茶商学过古琴。在《中国人乐器及其和声体系概要》一文中，他介绍的第一件弦乐器就是古琴，用了近四页的篇幅。在《中国人写真》

一书中，他也用了同样的篇幅来介绍古琴。[①] 与后来的高罗佩一样，他也将古琴翻译成了“lute”，而不是依照古琴的形状译作“zither”或“psaltery”。据高罗佩自己解释，他用“lute”的原因是因为在欧洲文化中，“lute”多与游吟诗人及高雅的娱乐活动连在一起，因而从文化内涵上来讲，“lute”更和古琴相近。[②] 李太郭这样翻译，是否和高氏一样是出于文化上的考虑，我们不得而知。但李太郭对古琴在中国文化中的崇高地位是非常明了的，因为他知道古琴为“圣人之器，太古遗音”。用他自己的话说：古琴是“中国文人的乐器，是孔子和中国古代圣贤弹奏过的乐器，正是由于此原因和古琴独特的美使得它成为中国文人眼中神圣的乐器”[③]。

单从音乐上来讲，李太郭也认为古琴有西洋乐器所无法企及的独特之处。古琴曲虽然旋律朴实无华，但其音色变化却是无穷的。或许是因为自身学过乐器的缘故，李太郭对古琴的弹奏技法及其产生的特殊音响效果特别注意，尤其是对古琴的吟猱等手指技法更是赞赏有加。对中国古代琴家所说的“音韵之妙，全赖乎指法之细微”之言深有灵犀。他甚至认为，论指法的复杂、精巧及表现力的丰富和细腻，西方的乐器无论是制作精湛的钢琴还是小提琴都无法与中国古琴的指法技巧相比。[④] 有意思的是，他对古琴音色、音律、指法技艺的领悟，不是来自阅读《琴操》《琴史》《琴经》《青莲舫琴雅》《琴学丛书》《神奇秘谱》《五知斋琴谱》《春草堂琴谱》《琴粹》《琴学入门》等中国琴学书籍，而是来自他的亲身实践揣摩。不过他的学琴经历似乎远非高罗佩那样理想。高氏不仅有叶诗梦（1863—1937）这样的古琴名家为师，派驻重庆时也曾多次前往中国各地访琴问友，并有幸加入了徐元白（1892—1957）等人组织的“天风琴社”的活动[⑤]，“定期参加他们的集会”[⑥]。据李太郭自己说，他的

---

① Lay, *The Chinese as They Are: Moral, Social, and Literary Character*, pp. 80–83.

② 高罗佩的《琴道》1938 年分三期联载在东京上智大学出版的《日本文化志丛》后，著名比较音乐学家萨克斯（Curt Sachs, 1881—1959）曾就“琴”翻译为英文“lute”同高罗佩商榷，并建议高用“psaltery”取而代之。高罗佩则不以为然，他认为“psaltery”虽在形制上类似中国古琴，但在文化内涵上与古琴相差甚远。见 Robert H. Van Gulik, *The Lore of the Chinese Lute* (Tokyo: Sophia University in cooperation with the Charles E. Tuttle Company, 1969), pp. viii–ix. 参见宫宏宇：《荷兰高罗佩对中国古琴音乐的研究》载《中国音乐》1997 年第 2 期，第 16 页。

③ Lay, *The Chinese as They Are: Moral, Social, and Literary Character*, p. 80.

④ Lay, “Remarks on the musical instruments of the Chinese, with an outline of their harmonic system,” p. 42.

⑤ 关于“天风琴社”，可参见段俊超：《晚清及民国时期的音乐社团概论》（中国音乐学院博士论文，2010 年），第 57–58 页。

⑥ 参见宫宏宇：《四十年代在华西人与中国古代音乐研究——以高罗佩、毕铿、库特纳为例》载《天津音乐学院学报》，2011 年第 3 期，第 57–58 页。

古琴老师是来自福建的茶商，和中国多数教师一样，他的老师虽有一定的技艺，但不懂得如何与学生沟通，无法教给他他所想要的东西，在学习上只能靠自己摸索。① 此外，古琴用的减字谱法也是一大挑战。对他来说，这种比西方记谱法复杂得多的记谱法，没有一定耐心和毅力的人是很难弄得明白的。不仅外国人摸不着头脑，连中国人也觉得困难：

> 中国人每学一首曲子都需要几个月的努力，学琴是如此之辛苦厌烦，我听说有些人即兴演奏可以弹得很好，但却连一首曲子也弹不下来。②

即使如此，李太郭还是对古琴充满了赞誉，特别是古琴独特的音阶、音程特色更让他体会到了中西音乐的不同：

> 我们的乐器没有一件可以将古琴音乐完美地奏出来。我在旅行时，有将听到的曲调记下来的习惯。尽管我竭尽全力尽可能地记得准确，但当我试着用小提琴演奏时，总会发现缺点儿什么，古琴的特色就是奏不出来。③

李太郭不仅在自己的著述中对古琴的音色变化、制作工艺、手指技法等赞不绝口，他也不失时机地在向西方学界介绍古琴艺术。如 1841 年在英国皇家学会举办的一场讨论会上，他就以“中国文人之琴”为题，对古琴的形制、材质、装饰、琴弦、音色、弹法、弦式、记谱法、古琴在中华传统文化中的地位、学习古琴所需的努力等做了全面的介绍。他提到中国文人学琴和奏琴的方式与欧洲文人颇为相似，琴声优雅动听。④

三、李太郭眼中的中国记谱法

除中国的传统乐器外，李太郭对中国民间流行的记谱法也有涉猎。和杜赫德及后来的许多西人一样，他也倾向于认为中国人学习歌唱和演奏的方法多借助于死记硬背：

---

① Lay, *The Chinese as They Are: Moral, Social, and Literary Character*, pp. 82–83.

② Lay, “Remarks on the musical instruments of the Chinese, with an outline of their harmonic system,” p. 41.

③ 同上注。

④ “Miscellaneous,” *The American Repertory of Arts, Sciences, and Manufactures* 4 (October 1841), p. 298.

演奏者似乎并没有类似总谱的东西——一人凭着记忆或通过笔记来演奏，而另一人则尽可能地依照他所掌握的最佳的和声理念来给他伴奏。

但他也批评了杜赫德在其《中华帝国全志》中所作出的“他们[指中国人]没有乐谱，也没有任何可以表示多种不同音调的标志”[①]这一武断之言，他注意到：

中国的记谱法简单，由九个符号组成。这九个符号通常通过在左手边添加“人”字旁，来表示通常音域的高八度或低八度。[②]

这里，李太郭虽然没有像之前的钱德明[③]及后来的卫三畏[④]那样举出工尺谱的实例，更没有像帅福守一样对工尺谱进行过专门的研究[⑤]，但他说的“九个符号”，则无疑是自明清以来在中国民间广泛流传的工尺谱中所用的九个表示音高和唱名的基本符号——合、四、乙、上、尺、工、凡、六、五。同时他也注意到同音名高八度，需加偏旁“亻”的做法，这表明他对工尺谱还是有一定的了解的。[⑥]

中国传统音乐和民间音乐的传承，在很大程度上依靠的是“口传心授”。记谱法的运用以备忘为主。乐谱只提示骨干音和旋律框架，对于那些细

---

① J. P. Du Halde, *The General History of China* (London: John Watts, 1739), Vol. 3, p. 68.

② Lay, *The Chinese as They Are: Moral, Social, and Literary Character*, p. 78.

③ 如接触过钱德明《古乐经传》等未刊译稿的德·拉·博尔德在质疑卢梭断言中国没有记谱法时，就在其《论古今人的音乐》（1780年巴黎首版）一书中提到了钱德明《中国古今音乐篇》中所提供的工尺谱音名、时值、节拍符号以及民间乐曲《柳叶锦》谱例。见 Jean-Benjamin de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris: Ph.-D. Pierres, 1780), Vol. 1, pp. 146–47.

④ 1833年抵达广州的美国传教士卫三畏在其《中国总论》（1848年首版）提到中国记谱法时，提供了工尺谱与五线谱对比图例。见 S. Wells Williams, *The Middle Kingdom* (New York and London: Wiley and Putnam, 1848), Vol. 2, p. 164.

⑤ 1845年就来上海的美国圣公会传教士帅福守（Edward W. Syle, 1817—1890）是目前可知的第一个从学术的角度来向西方人介绍工尺谱的人。他的《论中国人的记谱法》一文早在1858年2月16日就在刚成立的皇家亚洲文会北中国支会上宣读，一年后正式刊载在《皇家亚洲文会北中国支会会刊》上。见 E. W. Syle, “On the Musical Notation of the Chinese,” *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society* 1.2 (1859), pp. 176–179.

⑥ 参见宫宏宇：《基督教传教士与工尺谱》载《音乐探索》2013年1期，第31–40页。

微的变化和润饰则略而不记。这种记谱法的好处是给表演者保留了自由发挥的空间。[①] 但其弱点是不利于自学。这对于习惯了精确的五线谱的李太郭来说不能不说是“不足之处”：

> 虽然他们也和我们一样用脚打拍子，但没有节拍表。音符不管快或慢都没有可以区分的符号。所以，除非他以前听人唱过，没有人可以仅凭着曲谱就把一首乐曲演奏出来。他们的书写的音乐就是出于这样一种非圆满的状况。[②]

但值得注意的是，虽然李太郭认为中国工尺谱缺乏明确的拍子、调性、表情等符号不尽如人意，可他并不像后来的传教士那样以偏概全肆意谴责。[③] 在他看来，这一“缺陷”并非只是中国独有，在西方也有先例：

> 希腊人也没有可以区分长短音符的方法，除了他们唱的长或短的音节。所以我们一定不要过分强调中国人这一缺陷，而更应该反过来想一想，像希腊这样匀整而精确的人种，不是也没有能发明出一些简洁而且雅致的方法来把声音传递到眼睛的吗？[④]

与李太郭有过交往的中国达官贵人，都为他尊重中国文化的态度而感动。[⑤] 李太郭的宽容和谅解的态度也展现在他对中国音乐体系的“同情”的理理解上。东西方传统音乐在结构、审美、功用等方面都存在着很大的不同，西方人初次接触中国音乐时不免有些不知所措。李太郭也不例外，如在谈到中国人只有单声音乐、记谱法不健全时，他说：

---

① 参见吴晓萍：《中国工尺谱的文化内涵》载《中国音乐学》2004 年 1 期，第 84–85 页。

② Lay, *The Chinese as They Are: Moral, Social, and Literary Character*, p. 78.

③ 如 1867 年一位在香港的英国传教士就宣称中国人“没有歌调，对音乐一无所知。他们的乐器只能发出两个或三个音，他们的演唱只是用假声高吼，丝毫不成调”。见“The Musical Capabilities of the Chinese,” *Dwight's Journal of Music* (April 27, 1867), p. 20.

④ Lay, *The Chinese as They Are: Moral, Social, and Literary Character*, pp. 78–79.

⑤ 福建布政使徐继畬（1795—1873）在 1844 年李太郭任福州领事时，常向其讨教古希腊、罗马文明及现代地理知识。而李太郭的谦逊及对中国传统生活方式的赞美也让徐继畬颇感惊讶，他甚至觉得，李太郭的举止简直有点不像西方人。详见杨植峰：《帝国的残影——西洋涉华珍籍收藏》（北京：团结出版社，2009）第六章第二节。

已经有人说过，中国人没有多声部音乐，我们也很乐意符合这种说法，认为他们根本没有类似我们所用的总谱一样的东西，因为他们的记谱方式实在是太不实用了，根本达不到这样的目的。[①]

但是，他很快就表示了对这种说法的疑惑：

但是，当我们看到在他们的娱乐场合两个操着不同律制乐器的人坐在一起合奏时，我们很快就会怀疑，难道这不就是我们现今所说的和声吗？[②]

在他看来，这样的合奏对习惯西方音乐的西方人来讲乍听起来可能不太顺耳，因为中国人对美的理解与西方人心目中美的概念有相当的相距，但：

多见才不会为怪，我们应该在我们最没有期待的地方发现美。我虽然在这方面没有很多的历练，但我坦承，和我在西方听到的很多费力的组合相比，中国音乐那种充满忧思的单一旋律的变化更合我的胃口。[③]

对当时西人所普遍持有的“中国音乐仍然保留在未开化的阶段……它既没有科学也没有系统”[④]的观点，李太郭更是嗤之以鼻。在他看来，西方人之所以有如此荒谬的看法，主要是出于无知和偏见。如果能本着自由和纯学术研究的精神来考察中国音乐，这样的错误看法自然会改变。[⑤]他提醒西方读者，在自己没有掌握事实，或自己没有能力理解不同事物之前，不要轻易乱下结论。外人没有根据就断言中国在某些领域缺乏科学和知识，这只会证明自己的无知。

在试图改变西人对中国音乐所持的错误观念这一点上，李太郭与 1845 年就来上海的美国圣公会传教士帅福守以及 1882 年来温州传教、后来成为牛津

① Lay, “Remarks on the musical instruments of the Chinese, with an outline of their harmonic system,” p.44.

② 同上注。

③ 同上注。

④ 韩国鐄：《西方人的中国音乐观》，收入《自西徂东》第一集（台北：时报出版社 1981 年版），第 130–131 页。

⑤ Lay, “Remarks on the musical instruments of the Chinese, with an outline of their harmonic system,” p. 47.

大学汉学教授的英国基督教联合卫理公会牧师苏慧廉很相似。他们共同的特点是都驳斥了杜赫德的谬论，都随同中国老师认真学习过中国音乐（李太郭在澳门和广州学过古琴、月琴，帅福守在上海学过工尺谱，苏氏在温州和山东学过胡琴）。不同的是，李太郭不似后两者那样，对工尺谱和中国音阶有过较系统的研究并在传教中运用过。

李太郭能不用西方的优劣准则来判断中国音乐，可说是他的过人之处。换句话说，他是当时少数的能从文化价值相对论的角度来观照中国音乐与西方音乐"不同的不同"外籍人士。

李太郭对中国文化所持的客观理解的态度，也可从他对中国艺人演奏技艺的欣赏上窥见一斑：

> 我曾目睹过一个艺人在戏曲舞台上演奏月琴，他所展现的技艺很不一般，效果也很令人满意。

他甚至说：

> 琵琶和月琴很容易就可以买到，学起来也不费力，我觉得值得外国人学学。一来可以在休闲时用来享乐，二来可以给中国人一个好的印象。①

在谈到广东、潮汕地区流行的拉奏乐器二弦时，他虽然觉得这种乐器制作粗糙、造价低廉，但他不因噎废食从而否定乐人的技艺：

> 因为二弦便宜，很多初学者手上都有这种乐器，闲暇时用它来消磨时光。这种木制丝弦乐器若由生手演奏，拉出来的声音有如拉锯，有些刺耳。但在熟手手上情形却不相同，奏出的音虽仍不免尖颤刺耳，但绝对谈不上令人憎恶。有的时候，当我看到在舞台上演奏的乐师用弓之灵巧时，我真希望他们有更好的乐器可用。②

李太郭似乎是最早猜测二弦是小提琴前身的西人。他认为"二弦体现了

① Lay, "Remarks on the musical instruments of the Chinese, with an outline of their harmonic system," p. 44.

② 同上注，第 45 页。

小提琴的原理，而小提琴是比较现代的乐器”。虽然“使小提琴变得完美的是意大利人”，但并不能抹杀“中国人在很久以前就掌握了这些理念”这一事实。[①] 谈到扬琴时，他也说“该乐器是钢琴的雏形：当由具备娴熟技巧的熟手弹奏时，会发出既很和谐又富有旋律的欢快和活泼的声调”[②]。

四、李太郭关于中国音乐论著的意义

李太郭论著的意义首先在于他对中国音乐所持的态度。总体来讲，李太郭对中国音乐所持的态度是客观而积极的。他虽然也像其他西人那样，对中国一些低廉乐器的制作工艺和音响，如二胡、笛子有消极的评论，但他的评语完全是就事论事，从未用过充满敌意的讥讽和诋毁的词句。在中英交恶的时代能对中国的音乐有如此客观的评价不能不说是难能可贵的。19 世纪的西方人，并不是每个人都以如此客观和宽容的态度对待中国音乐的，特别是来华传教士。1833 年抵达广州的美国美部会传教士卫三畏在其影响深远的《中国总论》（1848 年首版）一书中，不但对中国人的唱歌方式大肆贬低，对二胡、扬琴、三弦等乐器也横加指责。[③] 1850 年到福州传教的美国教士卢公明（Justus Doolittle, 1824—1880）也对中国戏曲的音乐伴奏颇有微词，“多数以锣鼓为主，对不习惯的外国耳朵简直太不舒服，所以实在不能算是音乐也不能当作娱乐”。[④] 美国长老会教士倪维思（John L. Nevius, 1829—1893）对中国人演戏用假声唱念也很不习惯，认为“不自然”。[⑤] 法国传教士古伯察（Evariste Regis Huc, 1813—1860）觉得中国人的歌咏与“野蛮人的歌咏”很相似。[⑥]

以上已经提到，在基督教新教来华传教士中，李太郭是最早就中国音乐著文的。在他之前，西方人对于中国音乐的了解主要来自非英语国家人员的著述。钱德明的《中国古今音乐篇》一书对中国乐器有比李太郭详细且更

---

① Lay, “Remarks on the musical instruments of the Chinese, with an outline of their harmonic system,” p. 45.

② Lay, *The Chinese as They Are: Moral, Social, and Literary Character*, p. 83.

③ S. Wells Williams, *The Middle Kingdom* (New York and London: Wiley and Putnam, 1848), Vol. 2, pp. 165–166.

④ Justus Doolittle, *Social Life of the Chinese* (New York: Harper and Brothers, 1867), Vol. 2, p. 297. 转引自韩国鐄：《西方人的中国音乐观》，第 129 页。

⑤ John L. Nevius, *China and the Chinese* (New York: Harper and Brothers, 1869), pp. 270–271.

⑥ Evariste Regis Huc, *A Journey through the Chinese Empire* (New York: Harper and Brothers, 1856), Vol. 2, p. 277.

具理论性的叙述，并附有多幅图示。[①] 但钱氏书中的乐器图示以宫廷庆典和宗庙祭祀用的乐器为主，很少有地方性的俗乐乐器的图例。1831 年，费城商人内森·邓恩（Nathan Dunn，1782—1844）回美国时带回的一整船的中国物品中包括相当数目的中国乐器、戏装和道具。1838—1846 年他在费城和伦敦“万唐人物”展中所陈列的中国乐器也至少有广东音乐常用的“五架头”、洞箫、笛、扬琴、笙、琵琶、管、鼓、琵琶、夹板、铜号、唢呐、铙、钹、锣、喇叭、铜铃、云锣、木鱼、铛、磬及大鼓、小鼓等二十多种[②]，但是，由于邓恩不懂音乐，他对乐器的解说也只是稍长的标签而已，无法与李太郭的研究相比。

李太郭的早逝使得他与教会史上其他重要人物相比并不重要，但他在中西文化交流上却有过独特的贡献。他不仅将自己亲身经历的中国音乐记载了下来，还将它客观地介绍给国外学界，这不能不说是他值得纪念的地方。

① Joseph-Marie Amiot, *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes* (Paris: Nyon l'aîné, 1779), pp. 241–243.

② Nathan Dunn, *Ten Thousand Chinese Things: The Descriptive Catalogue of the Chinese Collection in Philadelphia* (Philadelphia: Printed for the Proprietor, 1839), pp. 62–63.

第四章　花之安与他的《中国音乐理论》

谈到19世纪中国音乐西传的情况，国内外学者大多谈到比利时人阿理嗣1884年在上海出版的《中国音乐》，或英国人李提摩太夫人1898年提交给英国皇家学会亚洲分会的论文《中国音乐》。其实有关中国音乐的著述远不止这两本书，此期来华的西人如汉学家（如沙畹[Emmanuel-Edouard Chavannes,1865—1918][①]）、传教士（如帅福守[②]、慕稼谷[③]、苏维廉[④]、湛约翰[⑤]）、领事馆官员[⑥]、音乐学者[⑦]、人类学家[⑧]等都对他们所见到听到的中国音乐有所提及，有的还有比较有深度的论文发表。王光祈1934年向波恩大学所交的博士学位论文《论中国古典歌剧》之“绪论”中提到的有关中国戏曲的专著就有巴赞（A. P. L. Bazin, 1799—1863）的法文本《中国戏剧》《元朝百年》、戈特沙尔（R. von Gottschall, 1823—1909）的德文本《中国人的剧场和戏剧》等。

德国基督教礼贤会传教士花之安（Ernst Faber, 1839—1899）1865年4月初到中国时就开始关注中国音乐。他的《中国音乐理论》写于19世纪60年

---

① Édouard Chavnnes, “Des rapports de la musique grecque avec la musique chinoise,” in his *Mémoires Historiques de Se-ma Tsien* (Paris: Leroux, 1895–1905), III, pp. 230–319, 605–649.

② E. W. Syle, “Music among the Chinese,” *Dwight's Journal of Music* 27.4 (1867), p. 28; Syle, “On the Musical Notation of the Chinese,” *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society* 1.2 (1859), pp. 176–179.

③ G. E. Moule, “Notes of the Half-yearly sacrifice to Confucius,” *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society* 33 (1899), pp. 121–157.

④ William E. Soothill, “Chinese Music and Its Relation to Our Native Services,” *Chinese Recorder* 21 (1890), pp. 221–228, 336–338.

⑤ John Chalmers, “Wind Instruments,” *The China Review* 13.6 (1885), pp. 402–405.

⑥ G. T. Lay, “Remarks on the Musical Instruments of the Chinese with an Outline of Their Harmonic System,” *The China Repository* 8 (1839), pp. 38–54.

⑦ Benjamin Ives Gilman, “On Some Psychological Aspects of the Chinese Musical System,” *The Philosophical Review* 1.1 (1892), pp. 54–78.

⑧ F. Warrington Eastlake, “The 笙 or Chinese Reed Organ,” *China Review* 9 (1883), pp. 33–41.

代末，其第一、第二两章早在 1870 年就已发表在《中日杂纂》(*Notes and Queries on China and Japan*)上。比阿理嗣的《中国音乐》早了十四年。国内外史学界和汉学界近年来有关花之安的研究著述甚多[①]，但对花之安氏在华的音乐活动却鲜有涉及。本章即以花之安的《中国音乐理论》为主线，兼及 19 世纪下半叶中国乐律理论在海外的介绍情况，旨在通过解析花之安在中国音乐西传上所做的具体工作来客观评价传教士在中外音乐交流史上所扮演的角色。

一、花之安其人、其事

花之安（见图 4.1）是个极其富有争议性的人物，誉之者称其为“在中西文化交流上”留名青史的“汉学家”[②]，他的《德国学校论略》为“论述西方近代教育制度的开山之作”；[③]贬之者谓其根本“不是什么汉学家”，而是“文化帝国主义”的急先锋。他的“研究工作主要是为传教服务的”，他的“中国观带有明显的帝国主义倾向，是西方列强征服中国的文化辅助工具”[④]。花之安究竟是个什么样的人呢？在讨论他的音乐论著之前，似乎有必要简介一下他的生平及其在华事迹。

---

① Leslie R. Marchant, *Ernst Faber's Scholarly Mission to Convert the Confucian Literati in the Late Ch'ing Period* (Nedlands, W.A.: University of Western Australia, Centre for East Asian Studies, 1984).肖朗：《花之安〈德国学校论略〉初探》载《华东师范大学学报》（教育科学版）2000 年第 18 卷第 2 期，第 87–95 页。孙立新：《评德国新教传教士花之安的中国研究》载《史学月刊》2003 年第 2 期，第 45–54 页。严匡禧：《近代外国传教士对中国的影响——以花之安〈自西徂东〉一书为中心》载《历史教学问题》2004 年第 3 期，第 88–91 页。张硕：《花之安在华传教活动及其思想研究》（北京大学博士论文，2008 年）。Lauren F. Pfister, “Ernst Faber's Sinological Orientalism,” in Ricardo K. S. Mak and Danny S. L.Paau, eds., *Sino-German Relations Since 1800: Multidisciplinary Explorations* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2000), pp. 93–107. Lauren F. Pfister, “The Mengzian Matrix for Accommodationist Missionary Apologetics. Identifying the Cross-Cultural Linkage in Evangelical Protestant Discourse within the Chinese Writings of James Legge (1815–1897), He Jinshan (1817–1871), and Ernst Faber (1839–1899),” *Monumenta Serica* 50 (2002), pp. 391–416. Gad C. Isay, “A Missionary Philosopher in Late Qing: Ernst Faber and His Intercultural Synthesis of Human Nature”, *Sino-Western Cultural Relations Journal* 23 (2001), pp. 22–49. Gad C. Isay, “Religious Obligation Transformed into Intercultural Agency. Ernst Faber's Mission in China,” *Monumenta Serica* 54 (2006), pp. 253–267.

② 张硕：《花之安在华传教活动及其思想研究》（北京大学博士论文，2008 年）。

③ 肖朗：《花之安〈德国学校论略〉初探》载《华东师范大学学报》（教育科学版）2000 年第 18 卷第 2 期，第 87 页。

④ 孙立新：《评德国新教传教士花之安的中国研究》载《史学月刊》2003 年第 2 期，第 53、45 页。



图 4.1

花之安 1839 年 4 月 25 日出生在德国南部的科堡，父亲是个穷白铁匠。1858 年他进入德国礼贤会（Rhenish Missionary Society）所属的巴门神学院学习，毕业后入瑞士的巴塞尔大学和德国的图炳根大学深造，期间所学的课程有希腊哲学、康德、伦理学、逻辑、与神学。[①] 花之安对自然科学也有浓厚的兴趣，曾在柏林的动物博物馆和哥达的地理研究所学习自然史。1864 年 9 月 11 日他受礼贤会差会（Rhenish Mission）派遣到中国传教，于次年 4 月 25 日到达香港。在华士他最初是在广东的东莞地区传教。[②] 和所有早期的传教士一样，起初他在虎门一边学习中文，一边走街串巷地宣道。同时也参与办学、开诊所（据说，他的眼科手术做得极好），以期通过行医的方式接触当地居民。1880 年，花之安因传教理念不同，与差会产生分歧而声明脱离礼贤会。成为独立传教士的花之安，曾一度回国，但不久就又回到中国。1885 年他加入德国另一传教组织“同善会”[③]。次年，应该会邀请，他移居上海。先是在圣教书会

① Gad C. Isay, “A Missionary Philosopher in Late Qing: Ernst Faber and His Intercultural Synthesis of Human Nature,” *Sino-Western Cultural Relations Journal* 23 (2001), pp. 22–23.

② Anon, “In Memoriam. Dr. E. Faber,” *The Chinese Recorder* 30 (1899), pp. 581–583.

③“同善会”（General Evangelical Protestant Missionary Society）又称“魏玛差会”，成立于 1884 年，是一个由德国自由派神学家和大学教授发起的基督教新教差会。它强调宗教宽容，信奉非教条的伦理化教义，注重文字和科学工作，主张“尘世传教”，即倡导“非教条主义的基督教伦理”。详见张硕：《花之安在华传教活动及其思想研究》，第 18 页。

（Book and Tract Society）专门从事著述活动，后与英国长老会传教士韦廉臣（Alexander Williamson, 1829—1890）一起积极参加基督教在华最大的出版机构“同文书会”（此会 1892 年改名为“广学会”）的创办活动，并成为该会早期的骨干之一。在上海，他除了发行福音书籍外，他还广交士绅，致力于以儒学思想来诠释基督教义。同时在上海创立德国新教教会。德国占据胶州湾后，花之安 1898 年移居青岛，并在那里创建教会。但次年 9 月 26 日即因痢疾去世。去世后，同善会的工作由另一传教士汉学家尉礼贤（Richard Wilhelm, 1873—1930）[①]接管。花氏一生未婚，从 26 岁生日抵达香港到 60 岁时猝逝青岛，在华三十四年有余，其间只回过德国两次和去美国参加会议一次，算起来在华度过的岁月比在德国还多，可算得上是半个中国人。[②]

花之安一生的成就颇多，无论是在植物学研究上还是在哲学阐述上他都有传世之作。但最使他名噪天下的是他对西方近代教育体系的介绍和他的汉学研究。也许是长期街头布道引起喉咙疾病的原因，抑或是他少年时的哲学训练，他 19 世纪 70 年代后在中国的主要活动已不是街头布道，而是潜心研究中国文化，特别是以孔孟为代表的儒家思想和哲学体系。早在 19 世纪七八十年代他论述孔孟之道和中国历史与宗教的著作就有德文、英文本在德国以及中国香港、英国伦敦出现。[③]他的关于道教、伊斯兰教、中国妇女问题、中国植物学研究的一些英文论文也常常在《中日杂纂》《中国评论》《皇家亚洲文会北中国支会会刊》《教务杂志》等期刊出现。除了德文、英文著述外，花之安一生撰写了十多部重要的中文著作，其中《德国学校论略》（1873）、《教化议》（1875）、《自西徂东》（1884）、《性海渊源》（1893）、《经学不厌精》（1898）等在当时影响甚巨。由于他在汉学研究和基督教教义解释

---

① 尉礼贤也称卫礼贤，因极其崇拜孔子遂取名礼贤，字希圣。辛亥革命前，尉礼贤即在青岛办“礼贤书院”,其办学方针以注重西方与传统中国文化而著称。后又开设女子学堂，并在青岛、济南等地巡回讲演。尉礼贤与中国近代的一些著名学者政客如康有为等都有交往。清帝逊位后，他与来青岛避难的清朝遗老交往甚多，其中与辜鸿铭等的关系最为密切，也深受其影响。他和曾任京师大学堂总监督的名儒劳乃宣（1843—1921）一起在青岛组织“尊孔文社”，除了整天讲诗唱赋谈经论道外，还在劳乃宣的协助下翻译《易经》。尉氏身为传教士，在华 20 多年，竟然以没有皈依任何中国人为基督教徒为荣。尉氏是当时少有的几位不受欧洲中心论偏见的影响，公正地研究中国文化的西人之一。王光祈曾为尉礼贤所办的《中国学刊》(*Sinica*)撰稿。关于王光祈与尉礼贤之交往，可参见宫宏宇：《王光祈与德国汉学界》载《中国音乐学》2005 年第 2 期，第 82–84 页。

② Anon, “In Memoriam. Dr. E. Faber,” *Chinese Recorder* 30 (1899), pp. 581–583.

③ Ernst Faber, *A Systematical Digest of the Doctrines of Confucius*, Translated by P. G. von Moellendorff (Hong Kong: Lane, Crawford & Co., 1875); *The Science of Chinese Religion* (Hong Kong, 1879); *The Mind of Mencius* (London: Trübner, 1882).

上所做出的突出成就，1888 年，德国热纳大学授予他神学博士学位。[①] 当然，就像理雅各（James Legge, 1815—1897）的中国经典翻译离不开王韬的协助一样，花之安在汉学研究上的成就与他身边的中国助手冯勉斋、洪士伟、顾仲涵、王亨统等的帮助分不开。其中洪士伟和顾仲涵都中过秀才，洪士伟不但在衙门任过职，还曾是王韬在香港办《循环日报》时的主要助手。[②]花之安获得中国知识的途径虽然与理雅各相似，都是来自长期与华人社会的接触和对中国古代经籍的钻研，但与理雅各后来出任牛津大学首任中文教授不同，花之安是死在传教岗位上的，他的汉学著述可以说都是为他直接传教服务的。特别是他对孔子学说的注重，更是体现了他企图用基督教征服华土的雄心。顾长声先生称花之安是“继林乐知之后，在中国第二个进一步系统地鼓吹‘孔子加耶稣’一套理论”[③]的西洋传教士,可谓一语中的。

二、花之安与他的《中国音乐理论》

早在 20 世纪 40 年代，国外就有学者指出花之安是最早提醒公众认识到在中国建立公共学校教育重要性的外国传教士。[④] 花之安也是最早在中国提出音乐教育的西人。[⑤] 花之安不仅在论述西方近代教育制度时介绍西方音乐教育机构和课程安排，他也有论述中国音乐的著作存世。但与他的《西国学校》《自西徂东》等中文著作不同，他有关中国音乐的论述几乎都是先用德文写成，然后再翻译成英文发表的，面向的也不是中国读者，而是欧洲汉学家或传教士。笔者现今可见的，他 1873 年 3 月发表在香港的英文刊物《中国评论》上的一篇题为《中国音乐理论》的连载文章就是一例。关于这篇长文，花之安自己在文章的“导言”中是这样解释的：

> 有关中国音乐这一题目的研究，我们大约五年前就用德文写

① Anon, “In Memoriam-Rev. Ernst Faber. D. D.,” *Chinese Recorder* 24 (1899), p. 109.

② Isay, “A Missionary Philosopher in Late Qing: Ernst Faber and His Intercultural Synthesis of Human Nature,” pp. 24–25.

③ 顾长声：《传教士与近代中国》（上海：上海人民出版社，1991 年版），第 191 页。

④ Alice H. Gregg, *China and Educational Autonomy* (Syracuse: Syracuse University Press, 1946), pp. 22–23.

⑤ 汪朴：《清末民初乐歌课之兴起确立经过》载《中国音乐学》1997 年第 1 期，第 58 页；伍雍谊编：《中国近现代学校音乐教育（1840—1949）》（上海：上海教育出版社，1996 年版），第 347 页。

> 成了论文。但就我们所知，一直没有正式发表过。后来我们又写成了英文本，于 1869 年，也就是在《中日杂纂》的编辑正准备离港赴欧时，寄到了香港。第一、二章发表在《中日杂纂》新系列的 1870 年第一期上，其余的大部分（17 章）通过拍卖流落到了一个中国人的手上。后来发现，此人把它当成了废纸来用。对这一损失我们的一些朋友觉得有些遗憾（遗失的手稿没有留副本），于是我们就又根据我们手头现存的笔记，尽可能地把我们认为对汉学家有兴趣的部分重新归整了一番。[①]

《中国评论》(*The China Review*) 也叫《远东杂纂》（*Notes and Queries on the Far East*），1872 年 7 月由邓尼克（N. B. Dennys, d. 1990, 也称邓尼思）于香港创刊，每两月出一期，1901 年出完 25 卷第 6 期后停刊。《中国音乐理论》一文，目前所见到的除“导言”外，还有第 III、第 IV、第 V、第 VI 共四章，分三次在《中国评论》上连载，其中“导言”、第 III 章发表在第一卷第五期（1873 年 4 月）上，第 IV、第 V 章发表在第一卷第六期（1873 年 6 月）上，第 VI 章发表在第二卷第一期（1873 年 7 月）上。至于他说的发表在《中日杂纂》新系列 1870 年第四卷第一期上的第 I、II 两章，笔者还没有查到。《中日杂纂》也是由邓尼克于香港创刊的英文刊物，月刊。1867 年 1 月创刊，1869 年 12 月转卖给戴维斯（C. L. Davies）后不久就停刊了。但根据花之安自己的提示可以看出，这两章很可能是论述诸子百家关于音乐与宇宙、音乐与政治、音乐与社会的相互关系和中国古代音乐的数理逻辑的。因为这两章的标题各为“音乐的哲学”（Philosophy of Music）和“数”（Numbers）。[②]

花之安的《中国音乐理论》一文说是“理论”，但实际上主要是对中国古代的“律吕”概念、“三分损益律”的原理进行诠释的。这一点与耶稣教士钱德明在其《中国古今音乐篇》一书和比利时人阿理嗣后来出版的《中国音乐》一书中对律吕的侧重很相似。但是如果说钱德明过多依赖的是李光地《古乐经传》一书中的叙述和朱载堉的理论，阿理嗣对十二律由来的阐述还参考了“五本英文文献和一份杂志”的话[③]，花之安的讨论基本上是建立在对中国典籍文献的译述上的，如在题为“度量衡”（Measures and Weights）的第 III 章中，

---

① Ernst Faber, “The Chinese Theory of Music,” *The China Review*1.5 (1873), pp. 325–326.

② 同上注，第 326 页。

③ 林青华：《清末比利时人阿理嗣的〈中国音乐〉》载《中央音乐学院学报》2003 年第 1 期，第 77 页。

他是通过《吕氏春秋》中的记载来介绍中国的乐律是用竹管的长度来决定的。但他不像同时期的西人那样，研究中国古乐时常被中国古籍所惑，一谈到十二律总是把它和一些神话搅在一起，其真正的音乐意义却得不到科学的认证。他提到“黄帝制律吕”但不述及“伏羲画卦”。在述说了律管的长度和周长后，他又根据《吕氏春秋》中的“次制十二筒，以之昆仑之下，听凤凰之鸣，以别十二律”的记载，解释了古代的凤鸟的叫声与六律相合，凰鸟的叫声与六吕相应的说法。通过译述一段采自《汉书》卷二一《律历志》中的记载（“度者，……本起黄钟之长；以子穀秬黍中者，一黍之广度之，九十分黄钟之长，一为一分，十分为寸，十寸为尺……。量者，……本起于黄钟之龠；……以子穀秬黍中者，千二百实其龠”）花之安还介绍了“累黍”的方法，即中国古代宫廷乐律家按一定方式排列黍粒以定分、寸、尺及音律律管的长度；同时定合、升、斗、斛以计容量，定铢、两、斤、钧、石以计重量。三者互相参校。

花之安显然知道任何有关“律吕”的讨论，必然会牵涉“律吕旋宫”与五行、八卦、历数、度量等方面的联系。所以他在这章中也无例外地用了一些篇幅解释中国乐制与“度量衡”的关系。如“律吕”与分、寸、尺、丈、引等长度单位的关系，“律吕”与龠、合、升、斗、斛等容量单位的关系，以及“律吕”与铢、两、斤、钧、石等重量单位之间的相互关系。此外，他还介绍了“度”“量”“衡权”“权”“衡”“规”“矩”“绳”“準”等概念及其在音乐上的意义。但也仅仅是“律吕”与“度量衡”的关系，对传统的律吕“配五行四时八卦四隅十二辰”等时间、空间层面的联系没有涉及。花之安认为中国人早在公元前 200 年的西汉时就对长度、容量、重量单位有了统一而明确的规定，这无疑是可称颂的。但中国人把统一了的长度、容量、重量单位与自然法则相接轨的企图却是失败的。[①]

作为一个受过很好的逻辑及哲学训练的德国学者，花之安和许多早期来华的外籍人士一样，对《易经》的文本以及后人对此书的诠释也显示出了浓厚的兴趣，他甚至认为《易经》是“解释学的一部重要的经典”[②]。很显然是受了《易经》的影响，花之安对中国古代长度、容量、重量等单位中的一些常用数字，如 16、24、120、384 等特别注意，认为其有特定的象征意义。[③]和法国汉学家沙畹等一样[④]，他对《吕氏春秋》中的“昔黄帝使伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之昆仑之阴，取竹之嶰谷，以生空窍厚薄均者，断两节间——其长三寸九分而

① Ernst Faber, “The Chinese Theory of Music”, *The China Review* 1.5 (1873), p. 327.
② 同上注，第 329 页。
③ 同上注，第 326–327 页。
④ A. E. Moule, *The Chinese People* (London: Society for Promotion Christian Knowledge, 1914), pp. 111–112.

吹之，以为黄钟之宫”这段记载也特别感兴趣，由“大夏之西昆仑之阴取竹”他联想到了昆仑山与中国音乐起源这个问题。如在第 III 章后的附录 A 中，他对《列子》《庄子》《渊鉴类函》《汉魏丛书》（《穆天子传》）、《史记》等文献中有关昆仑的记载多有思考。之后，他又陆续就昆仑的问题发表议论。[①] 这里花之安虽然没有像后来沙畹那样认为中国律制来自希腊，也没有像王光祈、李约瑟那样认为中国从古国巴比伦学到十二律[②]，但他基本上是持中国音乐来自西亚之观点的。

花之安对中国古代律制的关注，在其题为“音的产生”（The Production of Tones）的第 IV 章中表现得最为突出。这里，花之安首先指出中国的律制的构成和计算并非像看上去那么深奥难解，是有规律可循的。数字“9”和“6”为生律表的基础（基数），“3”为因数，通过三分损一或三分益一的方式，每次上生一个纯五度，下生一个纯四度。这里花之安没有像阿理嗣那样，引用《汉书》“叁天两地”的说法来解释三分损益法，也没有涉及任何中国古代有关音乐起源的神话传说，而是通过中西对比的方法，参考《礼记》《文献通考》《续文献通考》《性理大全》《通志》《通典》《史记》《汉书》《后汉书》《晋书》《唐书志》《周礼》《朱子全书》《串珠》《尔雅注疏》《皇清经解》《尔雅音图》等古籍，列出了以下这个表格，将主音定为 F 音，并做了相应的解释。（见图 4.2）[③]

TABLES OF PRODUCTION.

(From D. and others.)

1.	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.	XI.	XII.
2.	F	C	G	D	A	E	H	Fis	Cis	Gis	Dis	Ais
3.	1	$\frac{2}{3}$	$\frac{8}{9}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{512}{729}$	$\frac{1024}{2187}$	$\frac{4096}{6561}$	$\frac{8192}{19683}$	$\frac{32768}{59049}$	$\frac{131072}{177147}$
4.	9	6	8	5"3	7"1	4"66	6"28	8"376	5"551	7"4873	4"8848	6"58346
5.	9	6	8	$5\frac{1}{3}$	$7\frac{1}{9}$	$4\frac{20}{27}$	$6\frac{26}{81}$	$8\frac{104}{243}$	$5\frac{451}{729}$	$7\frac{1075}{2187}$	$4\frac{6524}{6561}$	$6\frac{13271}{19683}$
6.	—	3	4	2"6	3"5	2"33	3"14	4"183	2"725	3"6636	2"4424	3"28623
7.	4"38531	2"856506	3"845668	2"5607453	3"4512011	2"308666..	—	—	—			
8.	8"78162	5"824113	7"802447	5"2316016	7"0122022	4"607431433..	—	—	—			
9.	81	54	72	48	64	$42\frac{2}{3}$	$56\frac{8}{9}$	$75\frac{23}{27}$	$50\frac{46}{81}$	$67\frac{103}{243}$	$44\frac{692}{729}$	$59\frac{2039}{2187}$
10.	177147	118098	157464	104976	139968	93312	124416	165888	110592	147456	98304	131072
11.	8,1	5,4	7,2	4,8	6,4	$4,2\frac{2}{3}$	$5,6\frac{1}{3}$	$7,5\frac{1}{3}$	$5,4\frac{2}{3}$	$6,1\frac{1}{3}$	$4,4\frac{2}{3}$	$5,9\frac{2}{3}$
12.	2'8"44..	3'7"97..	2'5"81..	3'3"7..	2'2"33	2'9"96	3'9"95	2'6"63	3'6"	2'4"	3'2"..	—
13.	C	G	D	A	E	H	Fis	Cis	Gis	Dis	Ais	

图 4.2

① Ernst Faber, “Where is the Kwan-lun Shan?” *The China Review* 2.3 (1873), pp. 194–195.

② 冯文慈：《中外音乐交流史》（长沙：湖南教育出版社，1998 年版），第 4–7 页。

③ Ernst Faber, “The Chinese Theory of Music,” *The China Review* 1.6 (1873), p. 386.

第一栏标明十二律产生的顺序（这里花之安没有介绍诸如黄钟、大吕等十二律吕名），第二栏为音名，第三栏展示十二音律管与主音（宫）的关系，之后各栏用各种方法标明十二律管的不同长度。这里值得注意的是第十一栏和第十二栏。前者是取自《史记》的数据，花之安认为这个数据是错的[①]。后者展示的是花之安根据《晋书》中所记的，用尺和寸计算的笛的长度，但不是从主音开始，而是始自第五级音 C，也就是从 F 开始的第八个半音。他提醒读者，古代中国是用物体的长度来计算音律的，而不是音的振动。为了突出中外律制的不同，花还列了以下这个音程关系对比图（见图 4.3）。[②]

E : G = $\frac{9}{8}$	in Western	music	$\frac{9}{8}$
G : A = $\frac{9}{8}$	,,	,,	$\frac{10}{9}$
À : H = $\frac{9}{8}$	,,	,,	$\frac{9}{8}$
H : C = $\frac{256}{243}$	,,	,,	$\frac{16}{15}$
C : D = $\frac{9}{8}$	,,	,,	$\frac{9}{8}$
D : E = $\frac{9}{8}$	,,	,,	$\frac{10}{9}$
E : F not	,,	,,	$\frac{16}{15}$
The fifth (Quinte) F: C = 2 : 3		,,	2 : 3

图 4.3

此外，花之安还根据《前汉书》的记载，对“律”和“吕”的不同及其各自属性作了解释。有意思的是，他把“律”按意思翻译成“男性的音”或“积极的音”，把“吕”翻译成“女性的音”或“消极的音”。[③] 而阿理嗣则直接用“阳律”和“阴吕”表述。[④] 和阿理嗣一样，花之安指出中国的三分损益律是建立在循环的纯五度的关系上的，经过循环所产生的八度音（即第十三音与第一音间有音差存在）不能还原。这与西方的把一个八度分为十二等距的平均律是不同的。[⑤]

---

① 对司马迁《史记》中的这一数据，湛约翰经过计算后认为错不在司马迁，而是个印刷错误。见 John Chalmers, “The Chnese *Ch'ih* Measure,” *The China Review* 13.5 (1885), p. 333，法国汉学家沙畹在其翻译的《史记》中对司马迁的数据也进行了计算。

② Ernst Faber, “The Chinese Theory of Music,” *The China Review* 1.6 (1873), pp. 384–386.

③ 同上注，第 386 页。

④ J. A. Van Aalst, *Chinese Music* (Shanghai: Kelly and Walsh, 1884), p.8.

⑤ Ernst Faber, “The Chinese Theory of Music,” *The China Review* 1.6 (1873), p. 386.

花之安对中国乐律最早的计算方法究竟是根据管的长度还是根据弦的长度这一问题似乎没有任何疑问。其实对此问题历来的看法是很不一致的，花之安虽然提到京房的六十律，但他对京房“竹声不能度调”，特创以“準”（即以弦定律）的理论毫无所知。[①] 相比之下，伦敦会传教士湛约翰就显得比较有问题意识。湛约翰在发表于 1885 年的一篇论述中国古代管乐器的论文中专门就此问题展开讨论，并得出了与杨荫浏先生一样的结论，即：中国乐律最早的计算方法根据的可能是弦的长度。[②]

在题为“音阶”（Tonal-Scales）的第 V 章中，花之安基本上是随《国语·周语》《礼记·礼运》《左传·昭二十五》中的记载，说中国殷商代之前主要有五音，但没有像钱德明、湛约翰和阿理嗣那样直接用到宫、商、角、徵、羽这些中国的专有名词。[③] 显然是受《礼记·礼运》（“五声、六律、十二管，旋相为宫”）之说的影响，他列出十二种五声音阶（见图 4.4），来说明一个五声音阶可以在十二律中选择任何一律作为主音，其他各音随主音移换律位，从而建立起十二个不同音高的音阶的道理。

The pentatonic scales are —

1.	f,	g,	a,	c,	d.
2.	c,	d,	e,	g,	a.
3.	g,	a,	h,	d,	e.
4.	d,	e,	fis,	a,	h.
5.	a,	h,	cis,	e,	fis.
6.	e,	fis,	gis,	h,	cis.
7.	h,	cis,	dis,	fis,	gis.
8.	fis,	gis,	ais,	cis,	dis.
9	cis,	dis,	f,	gis,	ais.
10.	gis,	ais,	c,	dis,	f.
11.	dis,	f,	g,	ais,	e.
12.	ais,	c,	d,	f,	g.

图 4.4

花之安提到中国在周代时随着“变宫”和“变徵”的出现，因而也有了七声音阶。这显然是随《通典》注“自殷以前但有五音，自周以来，加文武二声，谓之

①王西徵：《五音七音述考》载《燕京学报》第 28 期（1940 年 12 月），第 231 页。

② John Chalmers, “Wind Instruments,” *The China Review* 13.6 (1885), p. 405. 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册）（北京：人民音乐出版社，1981 年版），第 85 页。

③ [法]陈艳霞著，耿昇译：《华乐西传法兰西》（北京：商务印书馆，1998 年版），第 93 页。John Chalmers, “The Chnese *Ch’ih* Measure,” *The China Review* 13.5 (1885), p. 333. Aalst, *Chinese Music*, pp. 9–16.

七声”之说。[①] 他认为由于中国古代用的是纯五度的隔八相生法，这些调式虽然结构相同，但是在音程关系上是不同的，会“少高于正律也”。所以每次转换必须要稍降一点儿。[②] 这里他认为理雅各在他翻译的《中国经典》中的解释（“中国的五音按照我们的说法就是 G, A, B, D, E”）是错的。他说：“B 到 D 的音程将是 A 到 B 的四倍，是与数字 72，64，54 绝不相符的。”其实，就像后来有人指出的那样，花之安是自己没有弄明白，在英文中，B 和德文的 h 是一样的。[③]

关于七声音阶，花之安也列出了以下十二种形式（见图 4.5）：

The heptatonal scales are —

1.	f	g	a	h	c	d	e
2.	dis	$\overline{\text{f}}'$	$\overline{\text{g}}'$	$\overline{\text{a}}'$	$\overline{\text{ais}}$	$\overline{\text{c}}'$	$\overline{\text{d}}'$
3.	$\overline{\text{cis}}$	dis	$\overline{\text{f}}'$	$\overline{\text{g}}'$	$\overline{\text{gis}}'$	$\overline{\text{ais}}$	$\overline{\text{c}}'$
4.	ais	c′	d′	e′	$\overline{\text{f}}'$	$\overline{\text{g}}'$	$\overline{\text{a}}'$
5.	gis	ais	c′	d′	dis	$\overline{\text{f}}'$	$\overline{\text{g}}'$
6.	fis	gis	ais	c′	cis	dis	$\overline{\text{f}}'$
7.	e	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{ais}}$	$\overline{\text{h}}$	$\overline{\text{cis}}$	$\overline{\text{dis}}$
8.	d	e	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{h}}$	$\overline{\text{cis}}$
9.	h	cis	dis	$\overline{\text{f}}'$	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{gis}}$	$\overline{\text{ais}}$
10.	a	h	cis	dis	e	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{gis}}$
11.	g	a	h	cis	d	e	$\overline{\text{fis}}$
12.	c	d	e	$\overline{\text{fis}}$	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{h}}$

图 4.5

他的目的是想说明一个七声音阶也可以在十二律中选择任何一律作为主音，从而建立起十二个不同音高的音阶的道理，但他所列的音阶都是半音位置在四度与五

① 王西徵不同意这种说法，他认为“战国以前无五音制”。王也不同意王光祈在《中国音乐史》中，漫认中国音乐由“五律”进到“七律”是在春秋战国的说法。在他看来，“七音的辨识和音名的拟定，都在汉朝初期；可是，到汉朝末期，也还没有成为普遍的认识”。详见王西徵《五音七音述考》载《燕京学报》第 28 期（1940 年 12 月），第 198–220，232 页。

② Ernst Faber, “The Chinese Theory of Music,” *The China Review* 1.6 (1873), p. 387.

③ W.G. “Notes”, *The China Review* 2.4 (1874), pp. 257–258. Chalmers, “The Chnese *Ch'ih* Measure,” p. 334.

度之间的“古音阶”，对早在公元 274 年以前就普遍流行的半音位置在三度与四度之间的“新音阶”却只字未提。

另外，花之安虽然对中国的律制很注意，也看到了十二律不能完满旋宫的缺点，但对荀勖“管口校正”的方法、钱乐之的“三百六十律”、蔡元定的“十八律”理论却似乎茫然无知。虽然在第 V 章的后半部他提到了焦延寿和京房的六十律，也提到了何承天对京房六十律的反驳（这里他不但把何承天写成“何承”，还把生于南朝宋时的何氏说成唐代人），但他并未意识到何承天为使十二律中的最后一律能回到出发律上曾试图在十二律本身内调整各律的高度，并已经创造了虽不完善但却是“最早的十二平均律”。[1] 对朱载堉早在明代就完善了的十二平均律的理论他更是一无所知。他甚至武断地说：

> 我们必须记着中国人对我们所谓的“调律的音乐”一无所知，“调律的音乐”是很现代的，来自西方。……现代西方音乐已解决了这一棘手的难题[十二平均律]，而中国人只是曾经试图过解决这个问题。[2]

当然，19 世纪来华西人对朱载堉十二平均律研究成果的无知，并不仅仅是花之安，博学的湛约翰在讨论中国律吕时也全然不知朱载堉的新法密律[3]，阿理嗣后来出版的《中国音乐》对朱载堉的成就也只字未提。[4] 在这一点上，花之安与比他早几年就到中国传教的英国传教士慕雅德（Arthur Evans Moule, 1836—1918）[5] 相比就差得多。慕氏在其 1914 年出版的英文本《中国人》一书中，不但谈到

① 缪天瑞：《律学》（北京：人民音乐出版社，1996 年版），第 123 页。

② Ernst Faber, “The Chinese Theory of Music,” *The China Review* 1.6 (1873), p. 387.

③ John Chalmers, “The Chnese *Ch'ih* Measure,” pp. 332–336.

④ 林青华：《清末比利时人阿理嗣的〈中国音乐〉》，第 77 页。

⑤ 慕雅德与慕阿德和以上提到的慕稼谷都来自同一家族，属英国圣公会。慕雅德是慕稼谷的弟弟，1860 年来华传教，主要活动区域为浙江和上海，兄弟俩都曾任圣公会华中教区副主教。慕阿德是慕稼谷的儿子，在中国杭州出生，后成为剑桥第三任汉学教授（1933—1938）。慕氏家族成员都著述甚多，特别是慕阿德，他的《一五五〇年前的中国基督教史》（郝镇华译，中华书局，1984 年版）至今仍是研究教会学者必须参考之作。他 1908 年发表在《皇家亚洲文会北中国支会会刊》的《中国乐器》一文，八十多年后还作为民族音乐学资料丛书，在荷兰出版单行本（A. C. Moule, *A List of the Musical and Other Sounding-Producing Instruments of the Chinese* (Buren: Frits Knuf Publishers, 1989）。关于慕阿德家族，可参见 David B. Honey, *Incense at the Altar: Pioneering Sinologists and the Development of Classical Chinese Philology* (New Haven: American Oriental Society, 2001), pp.186–87, note 67。关于慕氏家族与剑桥的联系，可参考阙维民：《剑桥汉学的形成与发展》载《汉学研究通讯》2002 年第 21 卷第 1 期，第 34 页。

朱载堉的律学研究，还特地采用《律吕精义》中的一页图示作为插图。[①] 慕雅德的侄子，出生在杭州，后来出任剑桥大学中文教授的传教士汉学家慕阿德在一篇题为《中国音乐》的文章中，也提到朱载堉的乐律研究。[②] 花之安提到他早年曾看到过耶稣会士钱德明的著作，但他对钱氏的《中国古今音乐篇》似乎没有详读，因为按照王光祈的说法，此书“大部分内容都是以世子朱载堉的著作为依据的”[③]。

三、结语

以上，笔者就花之安的论文《中国音乐理论》做了简单的介绍和分析，可以看出花氏与其他来华传教士，如帅福守、李提摩太（Timonthy Richard, 1845—1919）、狄就列、苏维廉等不同。[④] 花之安对中国音乐的认识更多不是来自他的直接经验，而是来自他对儒家政治哲学和中国古代政治思想传统及精神传统的解读与认识。其中大部分是他在翻译讨论中国经籍时所发的议论。这从他同时期或稍后所著的《系统解析孔子的学说》《中国宗教导论》《孟子的学说》《从历史角度看中国》等外文著述中有关中国音乐的论述可以看得更为清楚。花之安的论文虽然题为《中国音乐理论》，但除了律吕外，其他的如记谱法、音阶和宫调理论、雅乐、俗乐、乐器等问题他都没有涉及。虽然在题为“中国、埃及、希腊音阶之相似性”的第 VI 章中，花之安提到中国的调式和希腊的利地亚调式一样，由两个四音列组成（f g a h – c d e f），但对纯律音阶、相和三调、清商三调、八声音阶、燕乐二十八调等他都没有涉及，其他如同曲的犯调与移调问题等就更谈不上了。他说“只有埃及和希腊有和中国一样的音阶”[⑤]，但说来道去只谈到一种中国音阶，即有“变宫”和

---

① A. E. Moule, *The Chinese People*, pp. 110–115.

② A. C. Moule, “A List of the Musical and Other Sounding-Producing Instruments of the Chinese,” *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society* 39 (1908), p. 164.

③ 王光祈：《千百年间中国与西方的音乐交流》，收入冯文慈、俞玉滋选注：《王光祈音乐论著选集》（上册）（北京：人民音乐出版社，1993），第 210 页。

④ 有关以上基督教新教传教士与中国音乐的研究，可参见宫宏宇：《基督教传教士与中国学校音乐教育之开创》载《音乐研究》2007年第1期，第5–17页；第2期，第40–46页。宫宏宇：《传教士与中国音乐：以苏维廉为例》载《黄钟》2008年第1期，第133–141页。宫宏宇：《狄就烈、〈乐法启蒙〉〈圣诗谱〉》载《中国音乐》2008年第4期，第89–97页。Hong-yu Gong, “Protestant Missionaries and School Music Education in Late Qing China: The Case of Julia B. Mateer,” *CHIME Journal* Nos. 18–19 (2013), pp. 101–134.

⑤ Ernst Faber, “The Chinese Theory of Music,” *The China Review* 2.1 (1873), p. 47.

“变徵”的古音阶，埃及的音阶也只谈到一种，更多的篇幅是用来介绍希腊调式及其变迁的。把中国音律与埃及音乐相比，花之安并非第一人，早在18世纪末，法国的皮埃尔-约瑟夫·鲁西埃就在其《论古人的音乐》（1770）中声称中国人的音阶仅是埃及人音阶的片断。[①] 对此，钱德明在其《中国古今音乐篇》中特地予以驳斥。[②]

需要强调的是，《中国音乐理论》一文作于花之安到华初年，当时他在广东的东莞一边传教一边研究中国经典，还要主持礼贤会的神道学校。对于一个刚学中文几年的外籍人士来说，能看懂中国典籍已属不易，更何况弄通中国的律吕。即使是受过很好训练的史学家、语音学家、语义学家、考古学家及研究文献的专家，一涉及有关音乐的具体问题时——特别是古代乐器、乐制、记谱法、律制等具体问题时——就手足无措，或是盲从旧说人云亦云，或是避重就轻含糊其辞。花之安能把十二律神秘的面纱揭开来，能从音乐的角度来对这些律名进行解释，不能不说是难能可贵的。

---

① [法]陈艳霞著，耿昇译：《华乐西传法兰西》，第78页。

② 同上注，第93，101–104页。

第五章 传教士、牛津汉学教授苏慧廉与其基督教音乐中国化之主张

有关基督教新教传教士与中国音乐的研究，多年来一直没有引起国内外学者的关注。有主观和客观上的原因。对国外学者来说，客观原因是研究资料的缺乏。在主观上，外国学者之所以长期一段时间来对传教士的音乐活动很少瞩目，还在于对此研究兴趣的欠缺。国外民族音乐学界或音乐史学界所感兴趣的一般是中国的传统音乐或正宗的民间音乐或少数民族音乐。对经由传教士之手传入中国的西方音乐，或传教士对中国音乐的研究兴趣不大。偶尔论及，也大多几笔带过。多年来除了由曾在中国当过传教士的人写的少量的著述外，如曾担任过燕京大学音乐系主任的范天祥（Bliss Mitchell Wiant, 1895—1975）[①]和曾在福建协和大学和福建音专任过教的福路（Albert Faurot, 1915—1990）[②]等，专门的论著屈指可数。不过也有例外，如盛宣恩（David Sheng）1964 年提交给南加利福尼亚大学的博士论文，就是研究中国基督教圣诗中的本土因素的。[③] 令人欣慰的是，这种现象最近几年已有很大的改善。如 1998 年发表在《亚洲音乐》上的一篇论文就曾对基督教圣诗中国化的问题做了详尽的分析和

---

① Bliss M. Wiant, "Oecumenical Hymnology in China," *The International Review of Missions* 35 (October 1946), pp. 428–434; "The Messiah—Oriental Version," *Choral Guide*, 6 (December 1953), pp. 25–26. 关于范天祥，请参见韩国鐄：《合唱运动的先驱,音乐的桥梁——范天祥其人其事》收入《韩国鐄音乐文集》（第一集）（台北：乐韵出版社，1990 年版），第 161–171 页。

② 福路 1940 年提交给欧伯林学院的硕士论文（"Music in the Chinese Church" [MA. Oberlin College, Theology, 1940]）就是以“中国教会的音乐”为题的。福路 1948 年还发表有《古国新乐——西方音乐是怎样传到中国的》（"New Music for an Ancient Land: How Western Music Went to China," *Etude*, 66 [Feb., 1948], pp. 76, 112, 116）。有关福路，请见韩国鐄：《福路初访福建音专记》，收入《自西徂东》（第二集）（台北：时报出版社，1984 年版），第 71–78 页。

③ David Sheng, "A Study of the Indigenous Elements in Chinese Christian Hymnody" (D.M.A Thesis, University of Southern California, 1964).

评价。[①] 笔者在提交给新西兰奥克兰大学的博士学位论文中，用了四个章节来阐述分析传教士在西乐东渐中所做的工作及其所遭遇到的阻力与摩擦。[②]

国内音乐史学界对于晚清最后六十年传教士与中国音乐的传播情况，也没有给予足够的重视。在主观上，国内学者多年来深受学术界长期占统治地位的“文化侵略”研究范式的影响。这样这一范式认为传教士来华是整个西方帝国主义侵华阴谋的一个部分，传教士所做的一切，包括教授西方音乐和对中国本土音乐传统的利用都是帝国主义主义文化侵略的具体表现，是传教士为了配合帝国主义对中华领土的侵略。[③] 虽说自 20 世纪 90 年代以来，音乐学界对问题的态度有所改变，一些研究人员开始正视传教士在中西音乐交流史及传教士在中国现代音乐教育上所扮演的角色。[④] 但以此为专题的专著可说没有。有深度的论文只有有限的几篇，如刘奇 20 世纪 80 年代末发表的有关李提摩太夫妇与《小诗谱》的研究等。[⑤]在研究资料的选用上，国内学者大多依赖传教士所著的中文文献或翻译成中文的史料，对传教士当时所发表的外文原著较少挖掘。

本章希望通过个例研究的方式来对来华传教士与中国音乐的关系做一初步研究。其主旨有三：一是向学界介绍一篇传教士与中国音乐的早期文献；二是希望通过对这篇文献的解析来说明研究文化交流中存在的一些问题；三是通过对文章作者苏慧廉案例的研究，来表明西方来华传教士并非一个统一的、在时间和空间上都没有变化的整体。本章想要论证的是：在中西文化交流的过程中，传教士起了很大的作用。他们不仅是西学的传播者，也是中国传统民间文化的吸收者。

一、苏慧廉其人

苏慧廉（William E. Soothill）1861 生在英国的哈利法克斯市（Halifax）。

① Vernon Charter, Jean DeBernardi, “Towards a Chinese Christian Hymnody: Processes of Musical and Cultural Synthesis,” *Asian Music* 29.2 (1998) , pp. 83–113.

② Hong-yu Gong, “Missionaries, Reformers, and the Beginnings of Western Music in Late Imperial China, 1839–1911” (PhD thesis, Auckland University, 2006).

③ 关于“文化侵略”范式，请参见王立新：《“文化侵略”与“文化帝国主义”：美国传教士在华活动两种评价范式辨析》载《历史研究》2002 年第 3 期。

④ 如伍雍谊编：《中国近现代学校音乐教育（1840—1949）》（上海：上海教育出版社，1996 年版）、孙继南编：《中国近现代音乐教育史纪年（1840—1989）》（济南：山东友谊出版社，2000 年版）等书中都有有关传教士的论述。

⑤ 刘奇：《李提摩太夫妇与〈小诗谱〉》载《音乐研究》1988 年 1 期，第 22–27 页。

据 20 世纪 60 年代任牛津汉学教授及中文系主任以翻译《红楼梦》而闻名西方汉学界的霍克斯（David Hawkes, 1923—2009）讲，苏慧廉早年曾在律师事务所当过职员，后来决定成为传教士，1882 年被英国基督教联合卫理公会委任为牧师。不久即被差会派来浙江温州传教，年仅二十二岁。在华三十多年间，他共开创过两百多个传教站。除了传教外，他还办过医院，开过学校等。苏慧廉和同样来自英国的，但属于不同差会的李提摩太夫妇交往甚多，颇得李提摩太赏识。义和团事件后，李提摩太劝英国政府把庚子赔款改用教学，在山西太原建立山西大学堂，并在岑春宣的邀请下任山西大学堂西学书斋总理。之后不久，李提摩太因担任广学会的总干事忙不过来，即在 1907 年聘苏慧廉为总教习。[①] 苏慧廉在任其间，虽说不如李提摩太那样因鼓吹维新和李鸿章等关系密切而受清廷赐头品顶戴，二等双龙宝星，但也曾受清廷嘉奖。[②]

谈到苏慧廉（见图 5.1），还应该顺便提一下牛津大学的汉学讲席。曾为伦敦传教会传教士的苏格兰汉学家理雅各是牛津大学第一任汉学教授，1876 年 11 月任职，直至 1897 去世。[③] 理雅各去世两年后，也就是 1899 年，英国外交官汤姆斯・布洛克（Thomas L. Bullock, 1845—1915）成为牛津大学第二任汉学教授，直至他 1915 年去世。布罗克在中国工作了二十八年。不过他和理雅各不同，他不是传教士，他在中国是在领事馆工作。苏慧廉是牛津大学的第三位汉学教授，从 1920 年上任到 1935 年去世，凡十五年。不过，和理雅各一样，他在牛津大学时教过的学生不多，已故哈佛大学中国问题专家费正清（John King Fairbank, 1907—1991）在牛津大学求学时，正值苏慧廉执掌中文系，费正清也因此成了苏氏的弟子。但费正清除了通过他介绍认识了曾在大清海关税务司服务的马士（Hosea Ballou Morse, 1855—1934）外，似乎并没有从苏慧廉那里学到很多中文。[④]

---

① 顾长声：《传教士与近代中国》(上海：上海人民出版社，2004 年版)，第 314–315 页。

② David Hawkes, "Chinese literature: An Introductory Note," in J. Minford and S. Wong eds., *Classical, Modern and Humane: Essays in Chinese Literature* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1989), p. 6.

③ 关于理雅各与中国典籍翻译，国外已经有多种专著，最新的研究请见 Norman J. Girardot, *The Victorian Translation of China: James Legge's Oriental Pilgrimage* (Berkeley: University of California Press, 2002).

④ John King Fairbank, *Chinabound: A Fifty-year Memoir* (New York: Harper & Row, 1982), pp. 21, 22, 30.

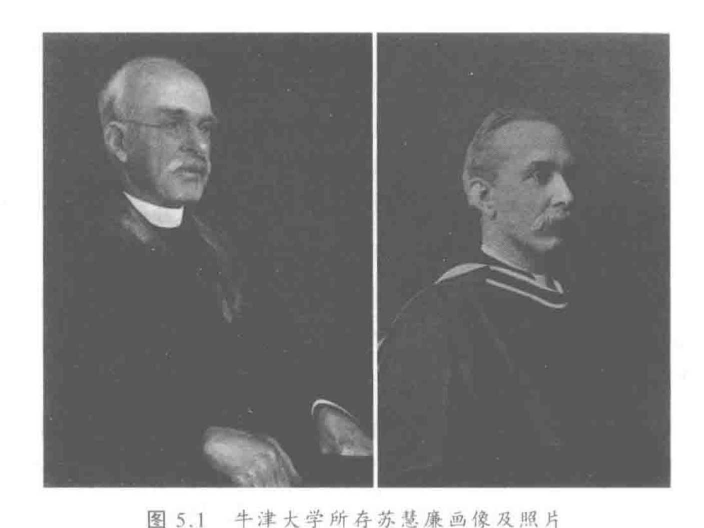


图 5.1　牛津大学所存苏慧廉画像及照片

图示来源：https://artuk.org/discover/artworks/reverend-william-edward-soothill-professor-of-chinese-19211935-221360

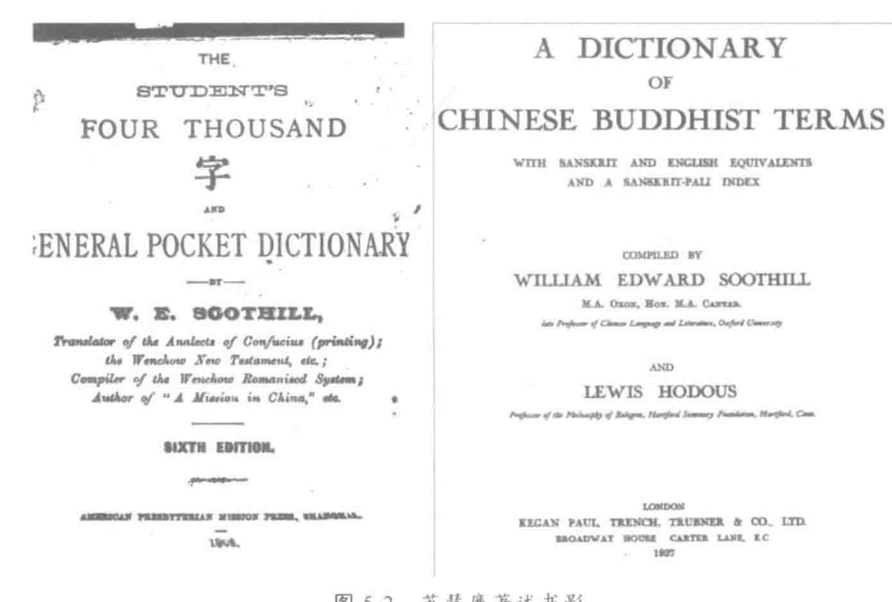
在学问上，苏慧廉无法同以翻译《四书》《五经》等中国典籍而闻名西方汉学界的理雅各相比；甚至和稍后主持剑桥汉学的，以撰写《1550 年之前中国的基督教徒》《中国景教》《马可·波罗游记》（与伯希和合著）等著作闻名的另一传教士慕阿德相比，也稍逊一筹。但苏慧廉也并非等闲之辈，也是早期英国汉学界的名人。如果说理雅各以研究中国古代思想传统和翻译儒家经典为后人所瞩目的话，苏慧廉则更注重基督教典籍的华化工作。在中国内陆传教期间，他曾把整部《新约全书》翻译成温州方言。英文著作除了为李提摩太歌功颂德的《李提摩太传》[①]外，学术性的著述有《中国与西方交通简述》[②]、《中国佛教词汇》（见图 5.2）[③]等。1935 年苏慧廉去世后，牛津大学的汉学讲席本应由陈寅恪接任，陈寅恪在获得牛津大学聘书以后，也即转道香港赴英。但未料二战爆发，只能滞留香港，后通过傅斯年、杭立武和学生吴晗等人的帮

① William E. Soothill, *Timothy Richard of China: Seer, Statesman, Missionary and the Most Disinterested Adviser the Chinese Ever Had* (London: Seeley, Service & Co., 1926).

② William E. Soothill, *China and the West: A Sketch of Their Intercourse* (London: Oxford University Press, 1925).

③ William E. Soothill, *A Dictionary of Chinese Buddhist Terms* (London: K. Paul, Trench, Trubner & Co., 1937).

助，才得以回到内地。二战结束之后，牛津大学再次发出邀请，他又准备赴英，并于 1946 年抵达英国，但那时他的视力已坏，无法就职。[①]



THE
STUDENT'S
FOUR THOUSAND
字
AND
ENERAL POCKET DICTIONARY
—BY—
W. E. SOOTHILL,
Translator of the Analects of Confucius (printing); the Wenchow New Testament, etc.; Compiler of the Wenchow Romanised System; Author of "A Mission in China," etc.
SIXTH EDITION.
AMERICAN PRESBYTERIAN MISSION PRESS, SHANGHAI.

A DICTIONARY
OF
CHINESE BUDDHIST TERMS
WITH SANSKRIT AND ENGLISH EQUIVALENTS
AND A SANSKRIT-PALI INDEX
COMPILED BY
WILLIAM EDWARD SOOTHILL
M.A. Oxon, Hon. M.A. Cantab.
AND
LEWIS HODOUS
LONDON
KEGAN PAUL, TRENCH, TRUBNER & CO. LTD.
BROADWAY HOUSE CARTER LANE, E.C.
1937

图 5.2　苏慧廉著述书影

二、苏慧廉有关中国音乐的看法

苏慧廉有关中国音乐的看法主要见于他 1888 年在宁波宣教会上所宣读的一篇题为《中国音乐与我们在中国传教之关系》的讲话。[②] 应听众要求，这篇讲话稿于 1890 年发表在华基督教差会所办的《教务杂志》五月号上。为节省篇幅，以下所引到苏慧廉的这篇文章时，只提供页码。

首先需要指出的是苏慧廉的这篇文章不是从学术的角度来介绍中国音乐的，这从他文章的标题即可看出。他所关心的是如何利用中国音乐来达到传播福音的目的。在这点上，他和梁启超、沈心工、王光祈、黎锦晖、聂耳及五四时代的音乐改革家们没有本质上的不同，都是以功利的观念看待音乐的。音乐对他们来说主要是工具，只不过所要达到的目的不同罢了。但是与当时大多数

① David Hawkes, "Chinese literature: An Introductory Note," in J. Minford and S. Wong eds., *Classical, Modern and Humane: Essays in Chinese Literature* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1989), p. 6.

② William E. Soothill, "Chinese Music and Its Relation to Our Native Services," *Chinese Recorder* 21 (1890), pp. 221–228, 336–338.

来华西人不同，苏慧廉对中国音乐不但能够不为西方的偏见所扰，而且能够就他所接触到的中国音乐比较公正地提出自己的意见。这在欧洲中心论盛行的19世纪末是难能可贵的。

苏慧廉首先批评了西人中普遍存在的对中国音乐的极端无知的现象：

> （除了反面意见外）居住在中国的西人可能很少对这一题目[中国音乐]发表任何意见。西人对中国音乐如此无知，我甚至可以毫不夸张地说，大多数西人，包括传教士在内，可能都不知道中国有乐谱的存在。（第221页）

在他看来，西人之所以对中国音乐如此无知，主要是很少有人就这一题目做深入细致的研究：

> 事实上，直到海关总署阿理嗣先生的极有价值的专著[《中国音乐》]在1884年出版，广大公众实际上没有任何资料来源。这绝不是因为没有中文资料可供翻译，因为中国有很多乐书；事实上，中国人在一个方面已走在了我们的前面，因为我们[西方各国]的政府没有设立由政府管辖的“乐府”（“Board of Music”）。（第221页）

可以看出，苏慧廉对我国传统的由国家设立的音乐机构“乐府”以及后来的“乐部”是不陌生的。可惜他对当时西人所著的有关中国音乐的著述了解不多，只知道有比利时人阿理嗣的专著《中国音乐》。对早期的耶稣会士徐日昇、德礼格、冯秉正、钱德明等的论著茫然无知。对同时期出版的有关中国音乐的论述，苏慧廉似乎也不太熟悉。因为早在1868年英国皇家亚洲文会北中国支会会员秦镇西（Benjamin Jenkins，也称秦右、秦佑）就已把《乐记》全部译成英文发表在该会的杂志上。①

苏慧廉因为撰写此文时刚抵华不久，还没有经过扎实的汉学训练，所以对中国古代音乐典籍缺乏基本的了解。但他不像钱德明那样在对中国音乐的理解上过于依赖正统的典籍。也不像钱德明那样对中国文化的赞美多于冷静的思索。但他不同意当时所流行的“中国人既无音调，又无音乐观念”的说法。在他看

---

① B. Jenkins, “Notions of the Ancient Chinese Respecting Music: A Complete translation of the *Yok-kyi*,” *Journal of the Royal Asiatic Society, North China Branch* 5 (December 1868), pp. 30–57.

来，西方人对中国音乐的无知并不证明“中国人对音乐本身缺乏兴趣，因为对中国人来说，音乐是十分有趣的”。他承认由于音乐体系的不同，“对外国人来说，中国音乐乍听起来的确不是十分悦耳”（第 221 页）。但他认为“早期的印象通常会是错的。”他打比方说：“一棵树在夜间看上去可能会令人毛骨悚然，但在太阳升起后就成了一幅最美的画面。”中国音乐也一样，只要认真地学一下，不但不会觉得它“恐怖”，还会发现其美妙的一面（第 222 页）。以上章节已展示，西方书籍从最早杜赫德所著的《中华帝国通史》开始[1]，特别是 19 世纪中期以降，在提及中国音乐和戏剧时，大多以贬低谩骂为主。就连对中国文化颇为倾慕的利玛窦、李明等对他们所接触到中国音乐也颇多诋毁之词。[2] 作曲家柏辽兹 1851 年在伦敦万国博览会听中国音乐表演后所作的尖酸刻薄的评论，可以说代表了当时西方人对中国音乐的普遍看法。[3] 作为一个传教士，苏慧廉能不为这种欧洲中心论的思维方式所左右，而且能用文化相对论的观点对这种说法进行反驳，这在当时来华的西人中是难能可贵的，也是极少数的。

苏慧廉之所以能挣脱欧洲中心论的束缚，比较客观地看待中国音乐，其实并非偶然。其根源是因为他自己曾对中国音乐下过一番功夫。用他自己的话说：

> 去年夏天[1887]，我每天都花一个小时的时间跟中国乐人学习。除了学会了一些悦耳的中国歌调并把它们翻译成我们的乐谱[五线谱]外，我还学会了拉胡琴儿。”

在他看来：

> 中国音乐不但被深深地误解了，而且被歪曲报道了。杜赫德竟然胆敢断言“中国既没有音符，也没有可表示音调，嗓音起落及其他构成和声变化的标志。”真乃信口胡言!我敢肯定他从来没有问过任何一个中国人任何一个有关音乐的问题。（第 222 页）

---

① 关于西方人对东方音乐，包括对中国音乐的评述，已故民族音乐学家弗兰克·哈里森（Frank Ll. Harrison，1905—1987）有很精辟的分析，请参见其论文“Observation, Elucidation, Utilization: Western Attitudes to Eastern Musics, c. 1600–c.1830,” in Malcolm Hamrick Brown and Roland John Wiley eds., *Slavonic and Western Music: Essays for Gerald Abraham* (Ann Arbor: Oxford University Press, 1985), pp. 5–31.

② Matteo Ricci, *China in the Sixteenth Century: the Journals of Matthew Ricci, 1583–1610*, edited by N. Trigault. Trans. Louis J. Gallagher (New York: Random House, 1953), pp. 335–336.

③ 钱仁康：《中法音乐交流的历史和现状》，收入钱亦平编：《钱仁康音乐文选》（上册）（上海：上海音乐出版社，1993 年版），第 413–414 页。

由于有了切身的经验，苏慧廉对中国民间音乐的理解就比一般的西人深入了许多。他意识到中国音乐其实可分为“理论上的音乐”（“theoretical music”）和“实际生活中的音乐”（“practical”）。两者之间有着极大的区分：

> 从理论上来讲，中国有和我们几乎完全一样的、拥有 12 级音的自然音阶（diatonic scale）—— C，C#，D，D#，E，F，F#，G，G#，A，A#，B；但是他们对调律（tempering）一无所知。他们的音阶在数学原理上太正确了[以至于在现实生活中无法应用]。我们知道，从 C 开始以五度调音如果严格注意正确的音程的话将会是 C 到 G，G 到 D，D 到 A，最后从 A 到 E，最后的 E 会太高，不会与首音 C 协和。因此，为了和声的缘故，我们的音阶在律制上是经过调节的。现在我们所有的全音和半音之间的距离是相等的，而不是严格的五度相生。由于中国人对调律一无所知。所以他们的音阶从理论上来讲是正确的。但在实际生活中却由于太完美了而并不实用。为什么他们没有发现这一问题呢?这很可能与他们对和声一无所知有关。（第 222 页）

可以看出，苏慧廉对我国古代有关律制的研究是非常陌生的。对明代乐律学家、数学家朱载堉（1536—1611）《乐律全书》（1584—1606）、《嘉量算经》（1610）、《律吕正论》（1610 年后）、《律吕质疑辨惑》（1610 年后）等著述中所创造的十二平均律的理论及其计算方法毫无所知。奇怪的是，苏慧廉这样一个好学的人，竟然似乎也没读过西方人所熟悉的钱德明的著作《中国古今音乐篇》（1779 年首版）。钱德明的专著是目前可考的在欧洲最早出版的具有学术价值的有关中国音乐的专著。虽然此书对中国原始资料的引用也缺乏学术性的批评，过于依赖中国典籍，但内容系统详尽，特别是关于十二平均律的问题，更是有较详尽的解释。其参考价值显而易见。苏慧廉这里对中国音律体系的错误的解释，显然深受阿理嗣的影响，因为阿理嗣在其《中国音乐》中也是这样解释中国的三分损益法的。[1]

作为一个传教士，苏慧廉获得中国音乐知识的途径，很显然并非来自中国古代经典，而是来自与中国社会的直接接触。这一点与早期的耶稣会士有明显的不同。苏慧廉所接触的是中国社会的中下层人物。他虽然好学，但由

---

① J. A. van Aalst, *Chinese Music* (Shanghai: Statistical Department, Imperial Inspectorate General, 1884), p. 18.

于他来华的目的是为中国劳苦大众传递耶稣基督的福音，而不是像明清间的耶稣会士那样，在中国士大夫阶层游弋，以求实现其“由上至下”的传教策略。钱德明早期的中国音乐的知识完全来自李光地的《古乐经传》（1733），而苏慧廉认知中国音乐的方式是直接的、感性的，是“每天都花一个小时的时间跟中国乐人学习”来的。他的有关中国音乐可分为“理论上的”和“实际生活中的”音乐的认知，以及他所做的“这两者之间有着极大的区分”的观察也并非没有任何道理。朱载堉虽早在1581年就提出了十二平均律的生律方法，但其方法并没有得到广泛的认同，更没有在民间广泛传播。此后成书的律吕著作也大多以传统的三分损益律排斥十二平均律。清代陈澧在《声律通考》（1858）中所说的如下这段话，虽说因循守旧，但也可说是一语中的：“载堉著书，可以精研算法，如欲通行天下，安能使工人学算而后制其器，伶人学算而后按其声乎？”[①] 在苏慧廉的眼里，虽然从理论上来讲，中国有同西方几乎完全一样的、拥有十二半音的大小调自然音阶，但是“中国人在日常生活中完全抛弃了他们的理论知识，只用五个音，或所谓的五声音阶”（第224页）。

苏慧廉还注意到中国音乐中旋律的重要性，在他看来，中国音乐线性（旋律）思维的中心性在某种程度上影响了中国音乐对和声的需求：

> 他们的音乐都局限于曲调或旋律上，多在一个八度内唱奏。对位法对他们来说是陌生的。其结果是他们从来没有必要对他们的音阶进行必要的调整。（第222页）

值得注意的是，苏慧廉虽然说“中国人对调律一无所知”，但他同时又说“他们的音阶在数学原理上太正确了”。这是否表明他对朱载堉的著作也有所耳闻呢？

苏慧廉虽指明西方音乐家懂得利用十二平均律的方法来降低每个纯五度的音程，以达到产生准确八度音效果，但他并没有因此而对以五声音阶为主的中国音阶横加指责，而是从文化相对论的角度指出：

> 我们必须意识到，我们的耳朵已习惯了我们现在的音阶，因为我们是受这种音阶的教育的。所以任何与其不同的音阶对我们来说都

---

① 转引自陶亚兵：《中西音乐交流史稿》（北京：中国大百科全书出版社，1994年版），第63页。

会觉得不习惯甚至不和谐，就像我们听到 Gloucester 被念成 Glou-ces-ter 时一样，会觉得非常不和谐。音阶并不是一成不变、没有改进的可能的，一些著名的音乐家也的确主张改进我们欧洲的音阶。（第 222—223 页）

在学习中国音乐的过程中，苏慧廉认识到音乐的优劣是相对的，西洋音乐并不是放之四海而皆准的：

中国人喜好他们自己的音乐就像我们喜爱我们自己的音乐一样。我们觉得他们的音乐不好听，他们也觉得我们的音乐不上耳。有很多次我让我的中国朋友站在钢琴旁边听我弹奏，我弹他们的歌曲他们站着听半小时都不觉得累，可当我弹我们的音乐给他们听时，三分钟不到他们就得找地方坐下。（第 226 页）

与柏辽兹把中国音乐形容为“像一只刚刚睡了一大觉醒来的狗在伸肢张爪时发出的声音”[①]的极端贬低相对照，苏慧廉认为“中国有很多旋律都是很美的”（第 226 页）。

三、苏慧廉圣乐中国化的主张

通过实践，苏慧廉对教授成年教徒唱西洋赞美诗时所遇到的困难深有感触，他的经验是：

除非经过长期仔细的训练（如我们教会学校的孩童），中国人[这里指成年人]是唱不好有四级和七级音的歌调的，特别是持续的四级和七级音。我们的一些最好的歌曲就常常因此被本地教徒唱得一塌糊涂，这样的情形屡见不鲜。（第 224 页）

苏慧廉并不是唯一意识到因为音阶体系的不同而导致中国成年人不习惯唱西洋大小调音阶的传教士，很多来华传教士都有同感。一位传教士抱怨

---

① 钱仁康：《中法音乐交流的历史和现状》，第 414 页。柏辽兹一文曾由韩国鐄译其中一段，见韩国鐄：《音乐的中国》载《爱乐音乐月刊》第 6 期（1967 年 5 月），第 121 页，及注 6。

道："哪怕是教一个普通的中国人一首我们的曲子，我们也都得费九牛二虎之力。"[①] 另一位传教士抱怨说："教会歌咏与其说是集体唱歌不如说是集体受刑。"[②] 晚至 1924 年，仍有传教士不时抱怨说："教会音乐，特别是在乡间，简直是骇人听闻。"[③] 不同的是，苏慧廉不因中国人无法掌握西洋大调及小调音阶而就此简单武断地得出中国人没有乐感的结论，而是从乐律体制、欣赏习惯等深层因素来找出困难的根源。

与美国长老教会范约翰夫人（Mrs. Mary Farnham）力求学生掌握西洋大调及小调音阶的做法不同，[④] 苏慧廉觉得与其强求中国教徒改变他们的音乐习惯，不如尽可能地因势利导对中国本土的传统音乐体系加以利用。虽然这意味着迁就他们的欣赏习惯，但对传教有利。在他看来，传教士的职责不是拓展中国教徒的音乐视野，而是传播基督教义。所以他主张教会礼拜所用的音乐应该尽可能地避免用半音，音域最好在一个八度以内。

值得注意的是，苏慧廉认为五声音阶并不只是为中国人所钟爱：

> 希腊人最常用的音阶就是五声音阶。五声音阶有时也以苏格兰音阶著称，因为很多古老的苏格兰民歌和爱尔兰曲调，如"Auld Lang Syne""Ye Banks and Braes""The Boatie Rows""The Campbells are coming""Within a Mile of Edinbro' Town"等，都用此音阶，音域都不超过一个八度。我相信这一音阶在印度也用到，我可以给你一个例子，如"There is a Happy Land"的曲调，顺便提一下，这首歌中国人学起来很容易。你可能会注意到，这首乐曲只用到钢琴的五个黑键。美国黑人的旋律也以五声音阶为主，如"Steal away to Jesus"。希腊人主要有三种音阶，但五声音阶最受欢迎，其原因就是五声音阶对人的嗓音来说最自然。除非受过培训，一般自然的嗓音都会觉得四级和七级音，即 C 调的 f 和 b 困难。（第 224—225 页）
>
> ……
>
> 在西方国家我们做礼拜时是绝对不会用难度大的、常常转调的旋

① "Our Book Table," *Chinese Recorder* 18 (1887), p. 402.

② J. W. H. John, "Chinese Music," *Chinese Recorder 22* (1891), p. 311.

③ Mary Ninde Gamewell, *Ming-kwong*: *City of the Morning Light* (West Medford, Mass.: The Central Committee on the United Study of Foreign Missions, 1924), pp. 111–112.

④ Mary J. Farnham, "Correspondence," *Chinese Recorder* 37. 4 (1906), p. 216.

律的。最有效的、最受欢迎的旋律，通常也是最简单的、最不复杂的。这一原则也应该是我们选择中国教会音乐的原则。也就是说选择对他们来说不复杂的、适合他们耳朵和嗓音的旋律。（第 226 页）

由于意识到了五声音阶的实用性，苏慧廉变成了五声音阶的积极倡导者。他建议传教士们在基督教祈祷仪礼上直接采用中国乐曲或尽可能选用类似中国乐曲的旋律。但是，他对运用中国歌调将会产生的副作用也是有所警觉的：

中国有很多旋律都是很美的，但是，不幸的是，很多歌词却不见得很健康，这和我们自己的一些歌曲一样。我们为什么不把这些垃圾歌词剔除掉而把这些美丽的旋律用在我们的礼拜仪式上呢？我们的歌唱方式与中国人捏着嗓子尖叫的方式完全不同，[用我们的方法唱]是不会有让人联想起原来歌词的危险的。对绝大多数人来说，这些旋律穿上新装后将焕然一新，不为人所识，但同时又极适合中国人的耳朵和嗓音，因而我们教会中那些钟爱音乐的人将不会费任何周折，几乎本能地一学即会。罗兰德·席尔（Rowland Hill）曾说过，他不明白为什么魔鬼应该拥有最美的音乐。斯特纳尔（Dr. Stainer）博士在不久前伯明翰的一次讲演中也说我们教会音乐中最美的一些歌调最初皆来自世俗社会。在印度的一些地区，人们已开始采取类似的步骤[采用本地的歌调]，我们在中国[的传教士]为什么要落在世人之后呢？（第 226－227 页）

苏慧廉建议传教士们在采用本土歌调时可采用以下四种方法：

一、直接采用中国乐曲，然后创作与原乐曲音节节拍相同的圣诗歌词；二、直接采用中国乐曲，然后创作与原乐曲尽可能相吻合的圣诗歌词；三、对所选用的中国乐曲进行适当的调试或改动，然后配上西方现成的圣诗；四、对中国乐曲进行局部的改动，然后配上西方传统的圣诗。（第 227 页）

其实在运用五声音阶这一问题上，很多在华传教士都有共识。如主持山东青州广德书院音乐教学的库寿龄夫人（Mrs. Couling）就曾为了适应中国学生的审美习惯，多次尝试着用中国人熟悉的五声音阶配歌，并于 1895 年出版她编选的《五声音阶歌谱》一书。她甚至不惜把一些经典的英国赞美诗乐曲按照中国的音

阶进行改编。[1] 同在山东传教的李提摩太夫人也建议多用类似"Auld Lang Syne""Ye Banks and Braes""Balerma""Morven"等以五声音阶为主的苏格兰、爱尔兰民歌旋律作教材来教成年的学生。她甚至还建议采用美国黑人的福音歌调，如"Swing Low""In Bright Mansions Above""The Gospel Train""Steal Away to Jesus"等。因为这些歌调都没有四级和七级音，中国教徒学起来不会吃力。[2] 美国监理会的查理·禅泼奈斯（Charles S. Champness）和活跃于华中地区的阿瑟·邦赛（Arthur Bonsey）等也竭力主张避免在教会礼拜用的乐曲中用半音。他们除了对苏慧廉和李提摩太夫人建议的以五声音阶为主的苏格兰乐曲和美国福音歌曲表示赞同外，还建议使用美国当时盛行的通俗歌曲，如"Iowa""Kentucky""Forest""Harmony Grove"等。[3]

传教士对五声音阶实用性的认识及对中国民族民间音乐的运用，其实是和基督教入华之过程中所做的本土化努力一脉相承的。与 1854 年英国内地会传教士戴德生（James Hudson Taylor, 1832—1905）身穿中国服装传教并行医是没有本质上的区别的。但是，苏慧廉积极倡导五声音阶虽然是出于传教士重音乐实用性的本能，但从下文我们也可以看出，他对中国音乐之美也并不是没有感知的：

> 假如你能不嫌麻烦学一下[中国]本土音乐的话，你就会像我一样发现他们有一些非常美丽的旋律。这些旋律对我们的耳朵来说，乍一听可能会觉得不是十分完美。这其中一部分原因是因为[中国音乐]没有配以和声，另一部分原因是因为其所用的乐器。但是，我们越是多听，越是多弹奏，就会觉得越甜美。（第 226 页）

对中国音乐之所以不用西方的和声体系，苏慧廉也并非没有自己的看法：

> 即使对欧洲人来说，和声也是一种很现代的艺术，两个世纪前很少

---

① Sheng, "A Study of the Indigenous Elements", p. 396. 库寿龄夫人 1895 年曾出版《五声音阶歌谱》（Mrs. Couling, *Pentatonic Tune Book*, Shantung: Presbyterian Press, 1895）一书。

② Mary Richard, "Chinese Music," *Chinese Recorder* 21 (1890), p. 310.

③ C. S. Champness, "Pentatonic Music and Kindred Matters," *Chinese Recorder* 36 (1905), pp. 560–561; Arthur Bonsey, "Chinese Hymnology and Church Music," *Chinese Recorder* 40 (1909), p. 285.

为人所知。早期的基督教，无论男女人人都只唱旋律。音乐上的所有的改进，都是在[马丁·路德]宗教改革运动之后才发生的。（第226页）

苏慧廉不但积极倡导传教士采用中国民间乐曲，他还建议在教堂祈祷仪礼中直接采用中国乐器。在他看来，犹太人在其宗庙礼仪中可以用小号、竖琴、锣镲有效地营造宗教气氛，早期的英国和美国的教会可以用小提琴、长笛、黑管、和低音乐器为歌咏伴奏以至创造出至今仍被人称颂的音乐，现今教堂唱诗也离不开管风琴，为什么为中国人办的教会不能用中国人喜欢和熟悉的中国本土乐器呢？他坚信，中国本土乐器的使用无疑将会使枯燥乏味的教会礼仪变得有趣，从而有利于基督教的传播。苏慧廉是否在他主持的传教点中运用过中国民间乐器，我们目前还没有明证。但是，传教士对中国乐器的运用却并非只是苏氏一人的奇想。据李士钊先生回忆，他小时候在山东聊城就曾看到过那里的德国天主教堂"早晨祈祷时都有个小型民间乐队演奏民间音乐和宗教性乐曲"①。

四、苏慧廉与工尺谱

19世纪下半叶来中国的传教士，只要是对音乐有兴趣，一般都会注意到当时在中国民间广为流传的工尺谱。苏慧廉也不例外，他在文中也对这一中国固有的记谱法进行了简单的评介。他对工尺谱的看法，总的来说，与早期传教士的认识大致相同。在他眼里，工尺谱是种相当"不错的"也很"精巧完美"（elaborate）的记谱系统（第223页），传教士们应该学习采用这一记谱法。在这一点上，苏慧廉很可能受他所极尊重的李提摩太夫妇的影响。李提摩太夫妇早期在山东和山西传教时，最初用的是当时在英国广为流传的"主音唱名法"（Tonic Sol-fa）。② 但在接触工尺谱后，他们就毅然决定采用工尺谱。其原因就是工尺谱是中国民间广泛流传的记谱法，用的是中国人熟悉的汉字，学起来方便。③

① 李士钊：《关于中国二三十年代音乐教育情况的片段回忆》载《齐鲁艺苑》1981年第1期，第53页。

② Timothy Richard, *Forty-Five Years in China* (London: T. Fisher Unwin Ltd, 1916), p. 152.

③ Mary Richard, "Chinese Music," *Chinese Recorder* 21 (July 1890), p. 311. Timothy Richard, "Thoughts on Chinese Missions: Difficulties and Tactics," *Chinese Recorder* 11 (1880), p. 436.

但是苏慧廉和别的传教士一样，对工尺谱的缺点也不是没有察觉的。他特别提到节拍时值问题：

> 他们的记谱法有个缺点，那就是他们没有令人满意的表示时间的方法。我们有二全音符、全音符、四分音符、八分音符等，这些[符号]对音乐来讲就好像一天中的小时、半小时、分钟和秒。但中国人却没有与之相等的表达方式。（第 223 页）

但是，他在指出工尺谱缺点的同时也注意到中国乐人在实际演奏时是非常有节奏感的。他虽然注意到中国乐队中鼓师在节奏变化中的主导作用，但对工尺谱因缺乏精确标记不利于教学的缺点仍予以指明：

> 的确，乐队中最重要的乐手其实就是用一小竹片打鼓的人，节奏变化是他负责控制的。如果想召集一支小乐队，即使只有三人的小乐队，鼓师也必为其中之一。但奇怪的是，他们实际上没有记一首曲子节拍的谱表，也没有表示时间的标志。所以对一个中国人来说，照着乐谱演奏是不可能的，必须有人先奏给他听，他才能把节拍弄准。（第 224 页）

来自英国的传教士帅福守是目前所见最早提出工尺谱节拍时值问题的。早在 1859 年，他就在英国皇家亚洲文会北中国支会学术刊物上发表有关工尺谱的介绍文章时提到了这一问题。[1] 但是帅福守和苏慧廉并没有提出任何解决的办法，而李提摩太夫妇则为了解决这些问题颇下了一番功夫。通过仔细研究中国传统的各种记谱法，结合其熟悉的五线谱和柯温（John Curwen, 1816—1880）的“主音唱名法”，他们最后在其所编撰发行的音乐教科书《小诗谱》中，“把中国‘十二律字’与‘十二平均律’的固定音名对照起来，用‘黄钟均’‘大吕均’‘太簇均’等分别来表示 C 调、D 调等”。在节奏节拍标志上，采用了‘X’‘O’两种板眼记号和其他一些来自五线谱的标记，弥补了工尺谱的不足。[2]

---

① E. W. Syle, “On the Musical Notation of the Chinese,” *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society* 1. 2 (1859), pp. 176–179.

② 以上引自刘奇：《李提摩太夫妇与〈小诗谱〉》载《音乐研究》1988 年第 1 期，第 27 页。

五、结语

早在 20 世纪 60 年代，韩国鐄先生就曾在一篇题为《中国传统音乐的研究和辩护》的文章中说过：

> 无可否认，西洋的系统建全，教导和学习皆称便。对于从朦胧中初醒的现代中国，正如数理、化工一样重要，所以我们采取了西乐教学。这原是明智之举。但是接着发生的是受了西洋音乐教育的中国人，以能弹奏巴哈、贝多芬的作品为荣，而不屑一顾中国传统音乐。尤其是和声的训练，而视以单音齐奏为主的中国传统音乐为落伍。尤其是数十年间，我们的传统音乐，几乎被打入冷宫，只在民间还能侥存。最后形成了一个不中不西、不新不旧的音乐社会。[①]

苏慧廉一例证明，在中西音乐交流这个问题上，传教士的作用是双向的。传教士不仅只是西方音乐的传播者，而且也是本土音乐传统的吸收者，他们在充当老师的同时也扮演了学生的角色。在对待中国本土音乐文化这个问题上，苏慧廉的案例告诉我们，西方来华传教士并非一个统一的、在时间和空间上都没有变化的整体。虽然从 19 世纪下半叶以降，随着中国国势的衰弱，中国音乐在西方人的眼中也日趋低落。但这并不说明所有的西人对中国音乐都是持否定意见的。事实上，在中西关系、雅俗关系、民族形式的运用等问题的认识上，来华西人并不是只有一种意见。同样是基督教传教士，来自不同时期、不同国家、不同教派的传教士间就存在着差别。甚至同一差会中的传教士，其意见也不会完全一致。比起一些中国的激进分子来，少数来自西方的、企图用基督教征服中国文化的基督教教士反而更能心平气和地品评中国本土音乐文化的优劣。苏慧廉对中国音乐的研习让他从另一个侧面看到了中国音乐与西方音乐有不同的不同，也有不及的不同。这不仅在 19 世纪持西方文化和宗教优越感的英国人中是极需勇气之举，和五四以来倡导中国音乐改良的中国知识分子相比，也不无超前之处。可以说在学习中国音乐传统的过程中，苏慧廉已超越了原先的民族文化本位和优越感，已初步具有了当代民族音乐学家所持的客观态度。

---

① 韩国鐄：《音乐的中国》（台北：志文出版社，1972 年版），第 100–101 页。

第二编

中国音乐在西方的近代传播与影响

第六章　“好一朵茉莉花”

——民歌《茉莉花》在欧美的流传与演变

18 世纪传到海外的中国民歌中，《茉莉花》是最有名、流传最广的一首，这无疑是由于普契尼歌剧《图兰朵》中多次用到这首旋律的缘故，关于该曲在海外流传的文章报道多如牛毛。通俗报道性的短文不算，学术性的考证文章也时有出现。不仅音乐学界的顶尖人物有论文发表，如钱仁康的文章《〈妈妈娘好糊涂〉和〈茉莉花〉在外国》《流传到海外的第一首中国民歌——〈茉莉花〉》①，文史学界的翘楚也时有著述，如台湾近代史学家王尔敏在 20 世纪 90 年代初就有《〈茉莉花〉等民歌西传欧洲二百年考》一文出现②；2006 年，台湾清华大学教授黄一农也有《中国民歌〈茉莉花〉的西传与东归》一文问世。③此外，近年来国内音乐界的学者在讨论中西音乐交流或中国音乐在海外时，也都不忘以《茉莉花》为例，重复引述。④然而国内音乐学界关于《茉莉花》在海外流传的研究，目前仍只停留“啃老”的水平上，即转述（有些甚至是抄袭）钱仁康先生 20 世纪的研究的水平上。除了缺乏对该曲在海外传播及流变过程中众多史实的挖掘与分析外，在研究的着重点与取向上也颇显单一。目前可见的研究几乎毫无例外地都聚集在两个方面：要么是对 1793 年英国来华使团成

---

① 前者载《音乐论丛》1980 年第 3 辑，后者收入钱亦平编：《钱仁康音乐文选》（上册）（上海：上海音乐出版社，1997 年版），第 181–186 页。

② 王尔敏：《〈茉莉花〉等民歌西传欧洲二百年考》。此文最先刊载在《汉学研究》1993 年第 11 卷 2 期，第 185–200 页。后收入王尔敏：《近代文化生态及其变迁》（南昌：百花洲文艺出版社，2002 年版），第 176–191 页。

③ 黄一农：《中国民歌〈茉莉花〉的西传与东归》载《文与哲》2006 年第 9 期，第 1–16 页。

④ 陶亚兵：《明清间的中西音乐交流》（北京：东方出版社，2001 年版）。毕明辉：《20 世纪西方音乐中的“中国因素”》（上海：上海音乐学院出版社，2007 年）。李云：《中英音乐交流的三个阶段》（福建师范大学硕士论文，2006 年）。李云：《马戛尔尼使团与中英音乐文化交流》载《艺苑》2006 年第 7 期，第 35–41 页。李云：《巴罗〈中国游记〉与中国音乐西传》载《中国音乐学》2007 年第 4 期，第 92–97 页。

员巴罗（John Barrow, 1764—1848）1804 年出版的《中国游记》（*Travels in China*）中有关章节的叙述加以重述；要么就是就普契尼歌剧《图兰朵》对《茉莉花》曲调的运用大书特书。[1] 即使是上述一类的论著，在文献的考证与融通上，音乐界的学者也都完全依赖钱仁康先生 20 世纪的研究，完全谈不上有任何超越。难道《茉莉花》在海外的研究已到尽头了吗？本章拟通过使用一些目前尚未被有效利用的西文文献和历年来海外及西方学者的相关研究来达到两个目的：一是就《茉莉花》在海外流传研究上的一些瑕漏予以纠正；二是通过提供更多《茉莉花》在欧美流传的案例，为钱仁康先生一文补遗。本章将具体讨论以下问题：第一，《茉莉花》在欧美最早的版本及其异同；第二，作为沙龙音乐的《茉莉花》；第三，作为世界各民族音乐教学和音乐史教材的《茉莉花》；第四，欧美期刊论文、民歌歌谱集及百科全书中的《茉莉花》；第五，19 世纪来华西人笔下的《茉莉花》；第六，作为音乐会和军乐队曲目的《茉莉花》。

一、《茉莉花》在欧美的初现

谈到民歌《茉莉花》在欧美最早的流传时，国内学界一般都依照钱仁康先生之说[2]，以巴罗 1804 年在伦敦首版的《中国游记》中所载的《茉莉花》乐谱为据。台湾学者黄一农虽提到《茉莉花》在乔治·马戛尔尼（George Macartney, 1737—1806）“使团返国后旋即被改编成各种形式在伦敦出版”[3]，但没有提供任何相关依据。这里需要回答的问题是：《茉莉花》是怎样被改编的？最早的改编本是在哪年出版的？改编者是谁？是以何种形式出版的？该版本与巴罗的《茉莉花》的关系又是如何呢？

笔者所见的最早的例子是 1795 年在伦敦刊印的一本题为《两首原有的中国歌曲——〈茉莉花〉和〈白河船工号子〉——为钢琴或羽管键琴而作》（*Two Original Songs: Moo-Lee-Chwa & Higho Highau—for the Piano Forte or Harpsichord*）的乐谱（见图 6.1）[4]，该版本比巴罗一书首版早了将近十年。

① 商瑜：《浅析歌剧〈图兰朵〉中的“中国元素”及艺术价值》载《美与时代》2009 年第 12 期，第 76–77 页。王燕：《解读普契尼歌剧〈图兰朵〉中的“中国元素”》（西南交通大学硕士论文，2010 年），第 7–9 页。

② 钱仁康：《流传到海外的第一首中国民歌——〈茉莉花〉》，收入钱亦平编：《钱仁康音乐文选》（上册）（上海：上海音乐出版社，1997 年版），第 182 页。

③ 黄一农：《中国民歌〈茉莉花〉的西传与东归》，第 7 页。

④ Karl Kambra, *Two Original Songs Moo-Lee-Chwa & Higho Highau for the Piano Forte or Harpsichord* (London: Printed for the author, 1795).

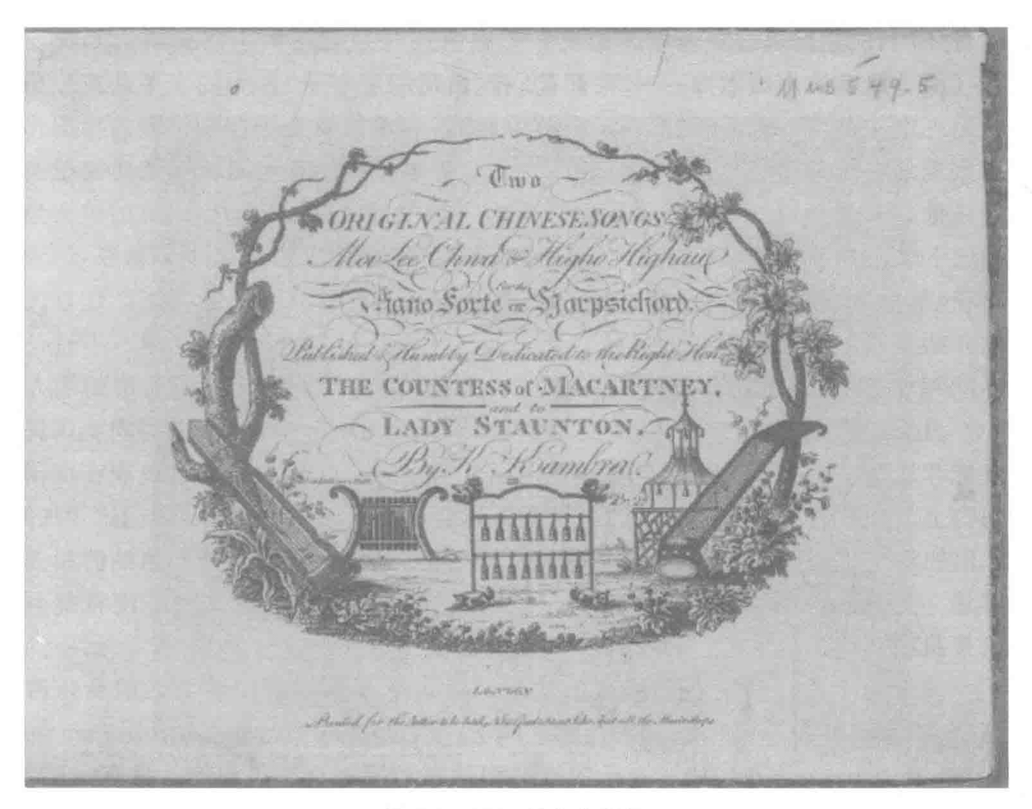


图 6.1 1795 年伦敦刊印

《两首原有的中国歌曲——〈茉莉花〉和〈白河船工号子〉——为钢琴或羽管键琴而作》

巴罗自己说过："《茉莉花》一曲是惠纳（钱仁康翻成"希特纳"）记下来的"[①]。惠纳（Johann Christian Hüttner, 1765—1847）是长期旅居英国的德国人，是马戛尔尼使团副使斯当东（George Leonard Staunton, 1737—1801）之子小斯当东（Sir George Thomas Staunton, 1781—1858）的希腊文、拉丁文教师。1792 年，老斯当东作为马戛尔尼使团副使赴华，惠氏也应邀前往。除了做小斯当东的教师之外，精通拉丁文的惠纳还担当了文牍的重任，许多在北京和热河的拉丁文件都是由他翻译的。（清内务档案中把惠纳称"伊登勒"，所列官职为"听事官"[②]）。此外，惠纳还肩负着观察、记录中

① John Barrow, *Travels in China* (London: Cadell & W. Davies, 1804), p. 315.

② 中国第一历史档案馆编：《英使马戛尔尼访华档案史料汇编》（北京：国际文化出版公司，1996年版），第562页。

国音乐的任务。[①] 巴罗《中国游记》书中所载《茉莉花》由惠氏所记无疑，但《两首原有的中国歌曲——〈茉莉花〉和〈白河船工号子〉》中的《茉莉花》乐谱是否也出自惠纳之手不详。该乐谱的改编者和出版者是居住在伦敦的德国作曲家卡尔·坎姆布拉（Karl Kambra）。坎姆布拉并没有明确标明该曲的记谱人是谁，只是注明："以下中国歌曲是由一位曾为前英国使华团成员的绅士当场记下来，并带回英国的，因此，他们的真实性是可信的"。[②] 王尔敏在《〈茉莉花〉等民歌西传欧洲二百年考》一文中说是惠纳"最早把《茉莉花》这首民歌介绍到欧洲，并首先在伦敦发布刊印的"[③]，但没有提供任何证据。不过，惠纳和坎姆布拉应该是相识并且有交往的。除两者同是长期旅居英伦的德人外，惠氏还曾著有短文《一首来自中国的带有旋律的船工曲》，专门向德国民众推荐坎姆布拉编配的中国歌曲《白河船工号子》，1796 年 1 月发表在德国刊物上。[④] 惠纳 1797 年所著的《英国派遣至中国之使节团报告》一书[⑤] 1799 年出的法文本也附有该曲的曲谱、歌词的法文、英文、德文翻译和惠纳的相关评述（见图 6.2）[⑥]。但不知为什么，惠纳无论在其书或其短文中都没有提到《茉莉花》。

关于最早为《茉莉花》配乐的坎姆布拉，学界所知甚少。有名的音乐辞书，如《新格罗夫音乐与音乐家词典》（*The New Grove Dictionary of Musical Instruments*）和《音乐的过去和现在》等都没有提到他。只有 1824 年在伦敦出版的《古今音乐家词典》对他略有提及，说他是声乐和器乐作曲家，18 世纪后半叶长期住在英国伦敦，写过些声乐和器乐曲。改编出版两首中国歌曲似乎是他一生中的"亮点"之一，因为该词典特意提到他为钢琴和羽

---

① Frank Ll. Harrison, *Time, Place, and Music: An Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1550 to c. 1800* (Amsterdam: Knuf, 1973), pp. 168–169. Charles Burney, "Chinese Music," in Abraham Rees ed., *The Cyclopaedia, or Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature*, Vol. 7 (London: Longman, 1819).

② Kambra, *Two Original Songs Moo-Lee-Chwa & Higho Highau for the Piano Forte or Harpsichord*, no page number.

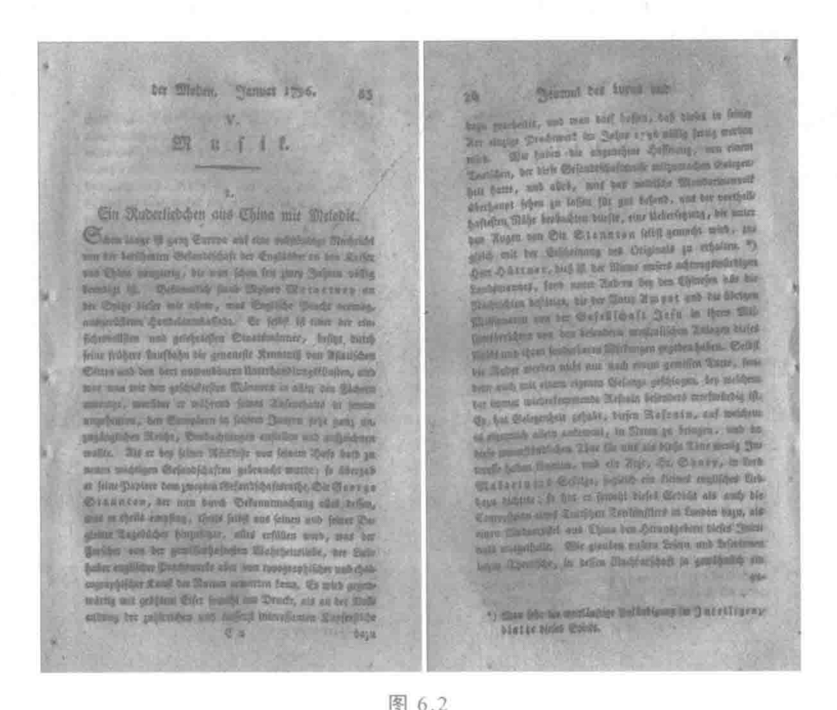
③ 王尔敏：《〈茉莉花〉等民歌西传欧洲二百年考》，收入《近代文化生态及其变迁》，第 179 页。

④ Johann Christian Hüttner, "Ein Ruderliedchen aus China mit Melodie," *Journal des Luxus und der Moden* 11 (Jan 1796), pp. 35–40.

⑤ Johann Christian Hüttner, *Nachricht von der Britischen Gesandtschaftsreise durch China und einen Theil der Tartarei* (Berlin: Voss, 1797). 该书第 175–182 页谈及中国音乐时，不仅谈到中国乐器、音阶、节奏、中国人的审美喜好、中国戏曲的唱白，还提到他在热河聆听中国礼乐时的感受。

⑥ Johann Christian Hüttner, T. F. Winckler, *Voyage a La Chine* (Paris: Chez J.J. Fuchs, 1799), pp. 264–266.

管键琴编配过一些中国歌曲，还出版过一些钢琴奏鸣曲和其他乐曲。[①]


der Moden. Januar 1796. 63

V.

Musik.

1.

Ein Ruderliedchen aus China mit Melodie.

20 Journal des Luxus und

图 6.2

图示来源：*Journal des Luxus und der Moden* (Januar, 1796)

值得注意的是，坎姆布拉刊行的《茉莉花》版本（见图 6.3）不仅比巴罗《中国游记》一书中所载的《茉莉花》谱例（见图 6.4）早将近十年在欧洲出现，在音阶、旋律、节拍、歌词及其英译上也有很多不同之处。首先在音阶上，坎姆布拉《茉莉花》用的是 3、5、6、7、1、2 六声音阶，而巴罗书中所载的《茉莉花》用的是 3、5、6、1、2 五声音阶。前者用了中国民间音乐中极少用的#F（*si*），而不是 G（*do*）。凡是巴罗书中记作高音 G 的地方，坎姆布拉都记作#F。这似乎并非像卢梭在其《音乐辞典》中对民间乐曲《万年欢》第三小节错记那样，是偶尔的笔误[②]，而更像是记谱者所录《茉莉花》不同之版本。

---

① John S. Sainsbury and Alexandre Choron, *A Dictionary of Musicians: From the Earliest Ages to the Present Time* (London: Sainsbury and Company, 1824), Vol. 2.

② 钱仁康：《谬种误传二百年——韦伯和兴德米特笔下的“中国曲调”》，第 340–345 页。

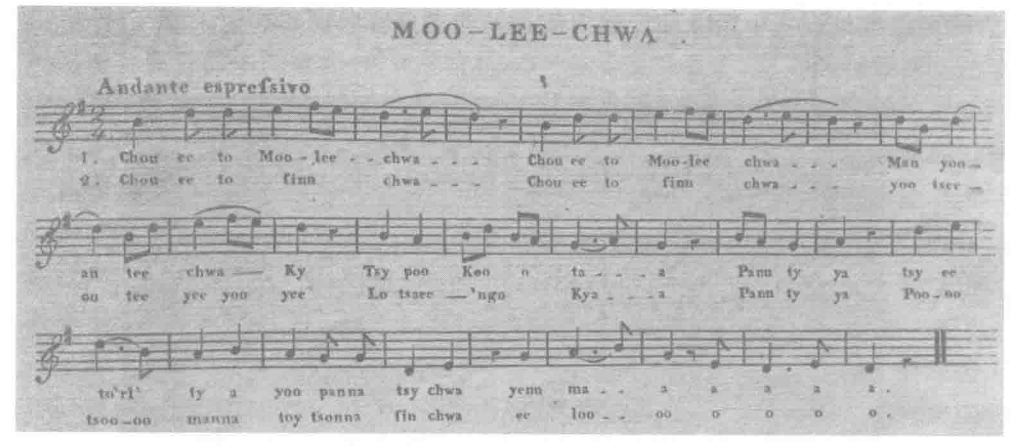


图 6.3

谱例来源：Karl Kambra, *Two Original Songs Moo-Lee-Chwa & Higho Highau for the Piano Forte or Harpsichord* (1795)

MOO-LEE-WHA.

图 6.4

谱例来源：John Barrow, *Travels in China* (London: Cadell and W. Davies, 1804), p. 316

在节拍上，坎姆布拉是 2/4 拍，巴罗则为 4/4 拍。在旋律上，坎姆布拉比较平淡，巴罗则更多加花，更委婉。但坎姆布拉的旋律要比巴罗的长两小节。这一点如果我们将坎姆布拉的版本换成和巴罗一样的 4/4 拍（见图 6.5）就可看得更清楚：

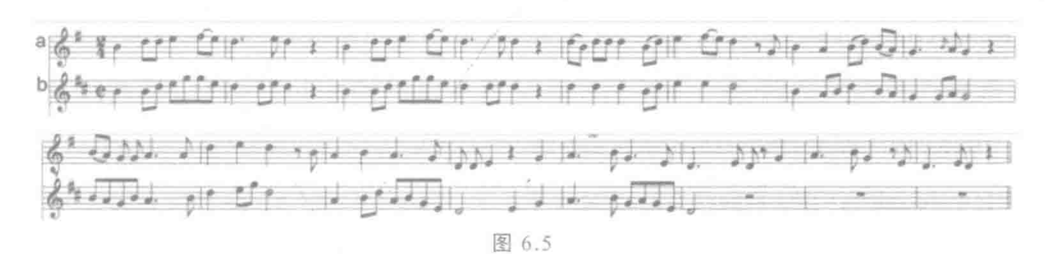


图 6.5

谱例来源：Christian Utz, "Ein Feld „entorteter" Identitäten – Essentialismus und Differenz in der neuen Musik Chinas und Japans" in *Reflexionen der kulturellen Globalisierung-* Dokumentation des Kolloquiums "Identität–Alterität–Interkulturalität. Kultur und Globalisierung" am 26./27. Mai 2003 in Darmstadt, p. 110

除音阶、节拍、旋律相异外，坎姆布拉的版本中的《茉莉花》歌词和英文翻译也与巴罗的不同。以第一段歌词为例，坎姆布拉版所录的歌词为：

Chou ee to Moo-lee-chwa,	好一朵茉莉花
Man yoo an tee chwa ky tsy poo koo o ta a,	满园的花开赛不过它
Pann ty ya tsy ee to'r ty a,	本待呀摘一朵儿戴啊
Yoo pan na tsy chwa yen ma, a a a a.	又怕那栽花人骂

巴罗版记的歌词为：

Hau ye-to sien wha	好一朵鲜花
Yeu tchau yeu jie lo tsai go kia	有朝一日落在我家
Go pun tai poo tchoo mun	我本待不出门
Twee tcho sien wha-ul lo	对着鲜花乐[①]

在歌词的英文翻译上，巴罗自己将《茉莉花》汉语歌词直译成英文，坎姆

① 关于巴罗《茉莉花》中文歌词的还原，学者意见不一。本章所引为黄一农据王尔敏、王桂芹等学者的研究结果，并参照原书的英译重新进行过整理的歌词。见黄一农：《中国民歌〈茉莉花〉的西传与东归》，第 4 页。

布拉采用的是马戛尔尼使团随团医官威廉姆·斯科特（Dr. William Scott）的自由体翻译（见表 6.1）：

表 6.1

巴罗	坎姆布拉/斯科特
How delightful this branch of fresh flowers One morning one day it was dropped in my house I the owner will wear it not out of doors But I will hold the fresh flower and be happy. How delightful this branch of the Moo-lee flower In the full plot of flowers blowing freely none excels it I the owner will wear this gathered branch Wear it yet fear, the flower seen men will envy.	Hail matchless flower mild Moo-lee-chwa Loveliest of the gay parterre, How shall I strive thy charms to draw, Thy balmy sweetness fills the air. Fain would I pluck thee peerless flower, And place thee on my panting breast, Lest someone feeling too thy power Should snatch thy bloom to make him blest.

黄一农在其《中国民歌〈茉莉花〉的西传与东归》一文中注意到“吧龙[巴罗]所提供的《茉莉花》歌词，很难用其书中所录的曲调唱出，反倒是与江苏《茉莉花》的词句及文义较契合”。他因此有“疑其所刊出的词和曲乃分不同时地所记”的猜测。[①]

对于坎姆布拉的改编，巴罗不但知晓，而且还表示了不满。这从他在《中国游记》中写的下列一段话中即可看出：

> 据我所知，这旋律已被加上了引子、尾声、伴奏和欧洲音乐一切精练+
> 的技巧，在伦敦出版；这么一来，它就不再是中国朴素旋律的标本了。因此，我这里就还它以不加装饰的本来面目，正像中国人所演唱和演奏的那样，第一段歌词和它的译文也放在一起。[②]

具有讽刺有意义的是，巴罗和坎姆布拉都称自己的《茉莉花》为正宗货。对中国音乐总体来讲印象不佳的巴罗之所以要将《茉莉花》曲谱收在他的书里，是因为他要将该曲以原有的风貌呈现给欧美读者，以正视听。[③] 而没有

① 黄一农：《中国民歌〈茉莉花〉的西传与东归》，第 7 页。

② Barrow, *Travels in China*, pp. 315–316. 此处所引译文取自钱仁康：《流传到海外的第一首中国民歌——〈茉莉花〉》，第 182 页。

③ Harrison, *Time, Place and Music*, p. 4.

身临其境亲耳聆听过《茉莉花》的坎姆布拉也不愿背上造假的恶名，除声称他所刊布的曲谱是来自中国的正版原装货外[①]，他还不忘声明他所做的只不过是配上低音，使其更适合西人听觉习惯而已。[②]

二、作为沙龙音乐的《茉莉花》

坎姆布拉不仅是比巴罗早近十年用五线谱刊布《茉莉花》曲谱的欧洲人，也是目前笔者所见最早为《茉莉花》配曲的西人。正是因为有了坎氏的配曲，《茉莉花》才得以作为沙龙音乐进入西方主流社会。已故民族音乐学家弗兰克·哈里森在发表于 20 世纪 80 年代中期的一篇文章中，用了"观察（Observation）""诠释（Elucidation）""利用（Utilization）"三个词来概括 17 世纪到 19 世纪 30 年代西方人对东方音乐态度的几种类型。在他看来，坎姆布拉对《茉莉花》的编配即可看作西方人对东方音乐"利用"的例证[③]。为了让《茉莉花》更容易被英国的主流社会所接受（用坎氏自己的话说："more agreeable to the English ear""更适合英国人的耳朵"），坎姆布拉除采用了马戛尔尼使团随团医官威廉姆·斯科特翻译的英文歌词外，还特地为该曲加上了非常简单，但无疑是西方音乐语汇的低音伴奏（见图 6.6）[④]。

沙龙音乐的目的是在娱乐，而不是在求深邃。配上伴奏的《茉莉花》既可以让英国人感受到该曲的异国情调，又不给他们太多的陌生感。就像欧美唐人街中国餐馆里的中国菜，既不能太正宗，也不能完全没有中国菜的味道。材料是中国的，但"烹饪法"是西方的。虽然对于坎姆布拉这种现在看来几近媚俗的做法，巴罗很反感，并在《中国游记》中登出惠纳所记《茉莉花》原谱以正视听。但经坎姆布拉改编后的《茉莉花》依然不胫而走，除在英国流行外，在美国也广泛流传。如当英国移民本杰明·卡尔和约瑟夫·卡尔（Benjamin Carr and Joseph Carr）在美国创立第一个音乐周刊《钢琴音乐杂志》（*Musical Journal for the Pianoforte*）时，坎姆布拉改编的《茉莉花》和《白河船工号子》即在重印之

---

① Kambra, *Two Original Songs Moo-Lee-Chwa & Higho Highau for the Piano Forte or Harpsichord*. Cited in Harrison, *Time, Place and Music*, p. 213.

② "Review of New Musical Publications," *The Monthly Magazine and British Register for 1797*, Vol. 4 (1798), pp. 223–224.

③ Frank Ll. Harrison, "Observation, Elucidation, Utilization: Western Attitudes to Eastern Musics, ca. 1600 –ca. 1830," in Malcolm H. Brown and Roland J. Wiley eds., *Slavonic and Western Music: Essays for Gerald Abraham* (Oxford, England: Oxford University Press, 1985), p. 16.

④ Harrison, *Time, Place, and Music*, pp. 213–214.

列，并于 1802 和 1803 年之间，即在巴罗《中国游记》一书首版之前一年在美国出版。①

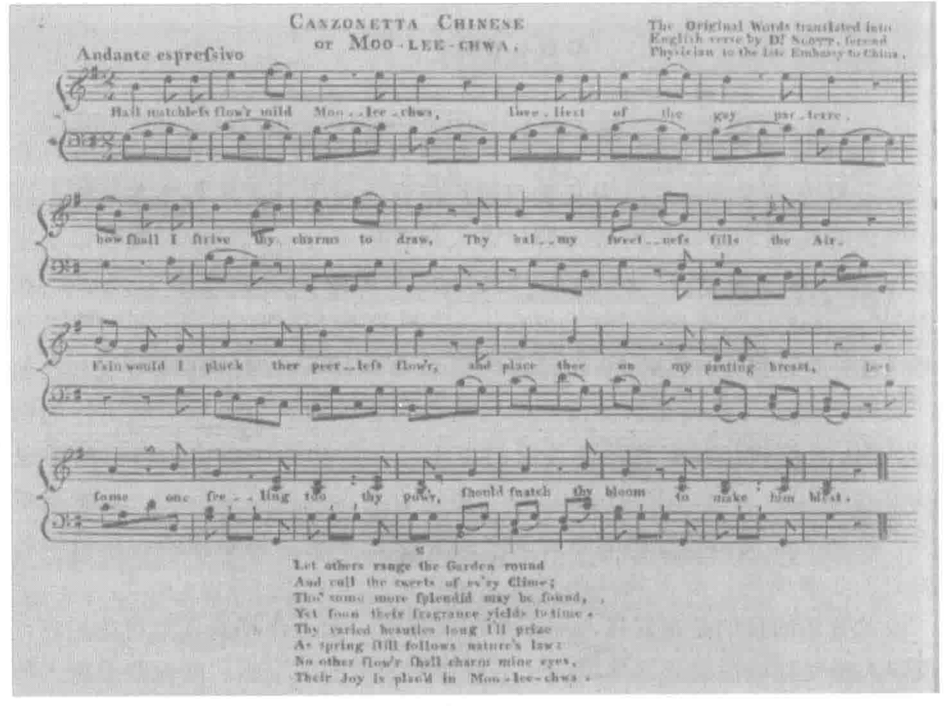


图 6.6

谱例来源： Karl Kambra, *Two Original Songs Moo-Lee-Chwa & Higho Highau for the Piano Forte or Harpsichord* (1795)

三、作为世界各民族音乐教学和音乐史教材的《茉莉花》

经过改编的《茉莉花》作为沙龙音乐不但进入了英美的主流社会，还作为早期民族音乐学教学资料被带入了大学的讲堂。最早将包括《茉莉花》在内的中国曲调引入英国大学讲堂的是有音乐神童之称的英国管风琴家、作曲家、音乐教育家威廉姆·克罗齐（William Crotch, 1775—1847）。② 4 岁即为英国国王演奏管风琴、22 岁时就任牛津大学音乐教授、24 岁就获得牛津大学音乐博士学位的克

① Krystyn R. Moon, *Yellowface: Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850s – 1920s* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2005), p. 20.

② 关于克罗齐，可参见《牛津简明音乐词典》（北京：人民音乐出版社，2002 年版），第 270 页。

罗齐，1807年在伦敦编辑出版了他的三卷本《各种音乐风格样本》一书。[①] 该书是在他在牛津大学和伦敦大学教学讲义的基础上编纂而成的。第一卷中包含的五首中国曲中，就有《茉莉花》。但奇怪的是，力求展示世界各国音乐风格的克罗齐在这里却没有直接选用巴罗《中国游记》中所载的不加修饰的《茉莉花》乐谱，而是采用了坎姆布拉的版本。不过，他倒是没有像坎姆布拉那样用六声音阶，而是改回到了五声音阶（见图6.7）。[②] 此外，在伴奏部分他也没有因袭坎姆布拉的做法（见图6.8）。



图 6.7

谱例来源：Crotch, *Specimens of Various Styles of Music*, p. 154



图 6.8

谱例来源：Harrison, “Observation, Elucidation, Utilization”, p. 16

---

① William Crotch, *Specimens of Various Styles of Music: Referred to in a Course of Lectures at Oxford & London and Adapted to Keyed Instruments* (London: Printed for the author, 1808), pp. 153–154.

② Harrison, “Observation, Elucidation, Utilization: Western Attitudes to Eastern Musics,” pp. 15–16.

除作为民族音乐学教学资料被用到大学讲堂外，《茉莉花》还作为中国歌曲的范例在 19 世纪欧洲各类音乐史书中出现。如 1880 年在莱比锡出版的由波希米亚裔德国音乐史家、乐评家奥古斯特·威廉·安布罗斯（August Wilhelm Ambros, 1816—1876）所著的非常有影响的《音乐史》（*Geschichte der Musik*）一书中就刊载有《茉莉花》谱例。但值得注意的是，安布罗斯虽像钱仁康先生提到的那样，用了巴罗一书中所载的《茉莉花》谱例[①]，但并非照单全收。他不但加上了伴奏，在旋律上也经过了改编。如下例中的第八、十、十二、十三小节就与巴罗书中的《茉莉花》不同（见图 6.9）。



图 6.9

谱例来源：A. W. Ambros, *Geschichte der Musik* (Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart, 1880), p. 35

但是，这并不意味着 19 世纪和 20 世纪出版的著述中没有直接采用巴罗

① 钱仁康：《流传到海外的第一首中国民歌——〈茉莉花〉》，第 183 页。

书中所载《茉莉花》谱例的例子。如德国钢琴家、作家卡尔·恩格尔（Carl Engel, 1818—1882）1864 年出版的《最古老的国家的音乐》（*The Music of the Most Ancient Nations*）和 1866 年所出的《民族音乐研究导论》（*An Introduction to the Study of National Music*）也都采用了巴罗书中的谱例[①]。唯一的不同点是后一书中的谱例没用调号（见图 6.10）。



图 6.10

谱例来源：Carl Engel, *An Introduction to the Study of National Music* (London: Longmans, 1866), p. 50

四、欧美期刊论文、民歌歌谱集及百科全书中的《茉莉花》

《茉莉花》作为中国音乐的范例还在 19 世纪下半叶欧美发行的期刊及众多的歌谱集中出现。如 1889 年 1 月发表在美国通俗季刊《世纪》（*The Century*）上就载有《茉莉花》。但是，该刊所载的《茉莉花》谱，虽然也采用了巴罗《中国游记》一书中所记的旋律，但做了三点改动：一是把整个音域降低了（也许是为了照顾非专业歌唱者音域的缘故，该谱比原谱降低了一个全音，从原来的 G 调降成了 F 调）；二是配上了新的伴奏；三是重新翻译了歌词（见图 6.11）。

---

① Carl Engel, *The Music of the Most Ancient Nations* (London: John Murray, 1864), p. 129; *An Introduction to the Study of National Music* (London: Longmans, 1866), p. 50.



图 6.11

谱例来源：H. E. Krehbiel, “Chinese Music” in *The Century* 41.3 (1891), p. 450

同样，1901 年英国人布朗（James Duff Brown, 1862—1914）和苏格兰人莫法特（Alfred Moffat, 1863—1950）合编的《各国特性歌曲和舞蹈》（*Characteristic Songs and Dances of All Nations*）一书中采用的《茉莉花》谱例，虽标明是取材于巴罗的《中国旅行》，但也用了 F 调，并加上了不同的伴奏（见图 6.12）。



图 6.12

谱例来源：J. D. Brown, A. Moffat, *Characteristic Songs and Dances of All Nations* (London: Bayle & Ferguson, 1901), p. 250

直接采用巴罗书中所载《茉莉花》谱例的例子也并非绝无仅有①，但大多出现在百科全书类的辞书中。如采自 1830 年出版的《爱丁堡大百科全书》第六卷的中国音乐谱例就是直接采自巴罗的《中国游记》（见图 6.13）。



图 6.13
谱例来源：David Brewster, ed., *The Edinburgh Encyclopaedia* (Edinburgh: William Blackwood, 1830), p. 289

五、19 世纪来华西人笔下的《茉莉花》

除了百科全书、音乐著述和相关歌集外，19 世纪后来华的一些传教士和外交官在其关于中国的著述中也有引述到巴罗《茉莉花》的。如 1833 年抵达广州的美国美部会传教士卫三畏在其首版于 1848 年的《中国总论》中，就原封不动地援引过巴罗书中的《茉莉花》谱例（见图 6.14）：②

① 据钱仁康先生说，采用巴罗《茉莉花》的还有丹麦人安德烈·彼得·贝尔格林（Andreas Peter Berggreen, 1801—1880）和美国人夫罗伦斯·赫德孙·博茨福德等。前者在其 1870 年所编：《民间歌曲和旋律》（*Folke-Sange Og Melodier, Faedrelandske Og Fremmede, Samlede Og Udsatte for Pianoforte*）第 10 集"采用或引用了"巴罗《中国旅行》中的《茉莉花》。后者在其 1922 年编的《各族民歌集》中也收入了《茉莉花》。此外，1937 年梅布尔·格林等人编的《各国歌曲集》也有《茉莉花》。详见钱仁康：《流传到海外的第一首中国民歌——〈茉莉花〉》，第 183-184 页。但这些著述收入的是《茉莉花》的原谱，还是经过配器的改编谱，笔者目前还没有查找到相关原书，不便妄言。

② S. Wells Williams, *The Middle Kingdom* (New York and London: Wiley and Putnam, 1848), Vol. 2, p. 166.







loh tsai wo kia, *Wo pun tai puh chu mun,*
'twas dropped in my house : I'll wear it myself, yet not out of doors,



Tui choh sien hwa, 'rh loh.
But will match it with others, and make myself glad.

Hau yĕ to Moh-lí hwa,
Mwan yuen hwa kai sho puh kwei ta,
Wo pun tai tsz' yĕ ta,
Tai yu kung kan hwa fin ma.

How sweet this sprig of the jasmine flower!
Through the whole plat there's none to equal it;
I myself will wear this new plucked sprig,
Though I fear all who see it will envy me.

图 6.14

谱例来源：S. Wells Williams, *The Middle Kingdom* (New York and London: Wiley and Putnam, 1848), Vol. 2, p. 166

1874—1878 年在厦门传教的伦敦传教会传教士陆一均（Edwin Joshua Dukes）在其关于在福建传教的书中谈到唱歌对宣教的重要性时，也对巴罗书中的《茉莉花》曲调予以重印并大加推荐（见图 6.15）。[①]

① Edwin Joshua Dukes, *Along River and Road in Fuh-Kien, China* (New York: American Tract Society, 1885), p. 322.

322 ALONG RIVER AND ROAD IN FUH-KIEN.

teresting if I give a few specimens of Chinese tunes. In travelling about the country I made a persistent search for native tunes that might be adapted in some way to the necessities of hymnology. A vast number of melodies may be collected as mere samples of Chinese music, but my aim was only to utilize native airs in Christian worship. Most of them are so rapid and eccentric that it is almost impossible to trace an idea of any kind in them, although considerable practice in listening does eventually reveal a subtle thread of thought running through most of the popular

airs. Merely as illustrations of the kind of tunes one hears of an evening, played on violin, guitar, or flageolet, two melodies are here introduced. The first is one which Barrow calls "Moo-lee-wha," and reports as "one of the most popular songs in the whole country."

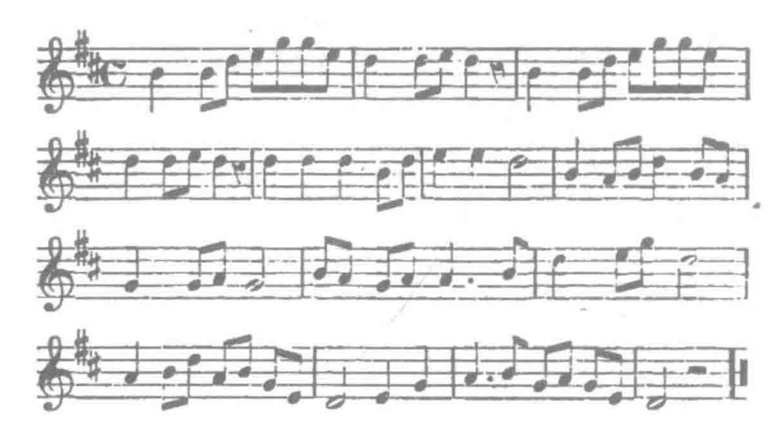


图 6.15

谱例来源：Edwin J. Dukes, *Along River and Road in Fuh-Kien, China* (New York: American Tract Society, 1885), p. 322

值得注意的是，19 世纪下半叶来华的西人中，也有人在著述中提到过《茉莉花》的地域特征及其不同变种。如晚清来华的英国领事嘉德乐（C. T. Gardner）在一篇发表于 1873 年的论文中就谈到他在宁波听到的、他认为与《茉莉花》属于同宗的《牡丹花》。虽然他在论文中没有提供谱例，但他提到卫三畏《中国总论》一书中的谱例和卫氏的英文翻译，他自己也将另一版本《茉莉花》的几段歌词翻成英文（见图 6.16）[①]。

I.
Such a nice little blooming flower,
Such a dear little faëry flower,
Once in the morning tide,
Came early to my bower.*

II.
Let me joy in thy opening beauty,
Or else I shall scold you, my beauty,
You blooming little bud,
To scold you, I feel it a duty.

III.
Such a sweet little Mo-li flower,
Such a pure little scented flower ;
The garden is full of bloom,†
But you're the fairest flower.

IV.
To plant you near me, I desire,
But fear th' owner's anger and ire,‡
The man by whom you were grown,
I fear his hot-headed ire.

好好一個小鮮花　好好一個小仙花　有一朝落與我家
若你不給我開花　我就將你罵　自將顆花定要將罵
好好一個木梨花　好好個香花　滿園之花都不如他
要將你擱在我家　又恐怕看花人罵　實在恐怕栽種人罵

图 6.16

图示来源：C. T. Gardner, "Chinese Verse" *The China Review,* Vol.1, No. 4 (1873), p. 253

由于其流传的广泛性，19 世纪下半叶来华的西人中，也有人用《茉莉花》作为例子来解释中国音乐记谱法的。如在中国海关任职的荷兰人阿理嗣在其 1884 年出版的《中国音乐》一书中就以《鲜花调》为例，介绍中国工尺记谱法的时值和节拍符号（见图 6.17）。

① C. T. Gardner, "Chinese Verse," *The China Review* 1.4 (1873), pp. 252–254. 参见黄一农：《中国民歌〈茉莉花〉的西传与东归》，第 8 页。



图 6.17

谱例来源：J.A. van Aalst, *Chinese Music* (Shanghai: Kelly and Walsh, 1884), p. 19.

六、作为音乐会和军乐队曲目的《茉莉花》

以往有关《茉莉花》在海外的研究，都把焦点毫无例外地放在普契尼歌剧《图兰朵》中对该曲的运用上。① 很少有人注意到在普氏之前，已有作曲家将《茉莉花》搬上音乐会舞台。只有钱仁康先生提到 20 世纪初英国作曲家、指挥家、音乐教育家格兰维尔·班托克（Granville Bantock, 1868—1946）把《茉莉花》的钢琴伴奏写成一首二部卡农（见图 6.18）之事②：

其实，在刊有班托克这首二部卡农《茉莉花》的《各国民歌一百首》1911 年出版之前，也有人进行过类似的尝试。如美国著名音乐评论家、编辑亨利·克雷比尔（Henry Edward Krehbiel, 1854—1923）早在 1891 年就为《茉莉花》加上了引子和伴奏。③ 该曲（见图 6.19）深受波兰女高音歌唱家马尔采

① 关于普契尼与《茉莉花》，可参见 Mosco Carner, *Puccini: A Critical Biography* (New York: Alfred A. Knopf, 1959), pp. 450-457.

② 钱仁康：《流传到海外的第一首中国民歌——〈茉莉花〉》，第 183-184 页。

③ 关于克雷比尔，《牛津简明音乐词典》有简介，见第 633 页。

拉·森布里奇（Marselca Sembrich, 1858—1935）的喜爱。[1] 曾担当过德累斯顿、纽约大都会等著名歌剧院主要演员的森布里奇不仅在音乐会上演唱此曲，还将其收进她编辑的《我最喜爱的民歌》（*My Favourite Folk Songs*）一书中，于1917年在美国波士顿出版。

《茉莉花》不仅在20世纪之交已成为音乐会上的曲目，还被改编成军乐曲作为迎宾曲演奏。如由美国作曲家、军乐队指挥家帕特里克·吉尔摩（Patrick S. Gilmore, 1829—1892）创建的军乐队早在1868年就为来波士顿访问的中国使节演奏了《茉莉花》。[2] 1890年11月在美国费城出版的《各国国歌、爱国歌及典型性歌曲》一书，也收有《茉莉花》（见图6.20）。该书由有“进行曲之王”之称的、曾创作过《星条旗永不落》等众多军乐曲的美国作曲家、军乐队指挥约翰·菲利普·苏萨（John Philip Sousa, 1854—1932）编辑，同时刊出的还有可能是曾纪泽谱曲的中国历史上第一首国歌《普天乐》。

从以上所举的例证可以看出，《茉莉花》不仅在巴罗《中国游记》1804年出版之前就已在英国刊行，所流传的版本也不止巴罗书中所载一种。在海外的流传过程中，《茉莉花》还承担了不同的角色。作为沙龙音乐的《茉莉花》在1795年就已出现在英国的主流社会；作为民族音乐学和音乐史教材的《茉莉花》在19世纪初已被用在牛津大学的讲堂；即使是作为音乐会曲目的《茉莉花》也早在《图兰多特》之前就在欧美的音乐会舞台上得以展现。

---

① 森布里奇幼时受李斯特鼓励转攻声乐，1878—1880年任德累斯顿歌剧院演员，1880年在科文特花园剧院首演。1880—1884年每季度都回伦敦演出，1883年任纽约大都会演员，并一直在音乐会上演唱。1924年起在茱莉亚特音乐学院任教。参见《牛津简明音乐词典》，第1056页。

② Krystyn R. Moon, *Yellowface: Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850s–1920s* (Brunswick: Rutgers University Press, 2005), p. 20.



图 6.18

谱例来源：Granville Bantock ed., *One Hundred Folksongs of All Nations* (Philadelphia: Oliver Ditson Company, 1911), p. 164



图 6.19

谱例来源：Marselca Sembrich, *My Favourite Folk Songs* (Boston: Oliver Ditson, 1917), pp. 21–22

Moo-lee-wha.

FLOWER SONG.

Allegretto. (♩= 160.)

mf

mf

图 6.20

谱例来源：John Philip Sousa, *National, Patriotic and Typical Airs of All Lands* (Philadelphia: H. Coleman, 1890), p. 64

第七章　广州洋商与中乐西渐

——内森·邓恩与“万唐人物”展

1831年，一个叫内森·邓恩（见图7.1）的费城美国商人离开了他工作和居住了十二年之久的广州，回到了他的出生地美国。与其他外商不同的是，邓恩回国时不仅带走了他一生也用不完的财富，他还带回了一整船的中国物品。有意思的是，他带到美国的物品中，除艺术品、农具、兵器、生物和矿物标本以及中国人日常的生活用品外，还包括相当数目的中国乐器、戏装和道具。

邓恩是谁？他为什么对中国的物品如此上心？他的搜藏中包含了什么样的中国乐器？他这些乐器是在怎么样的情况下搜集来的？他带回美国的这些中国乐器是否产生过影响呢？在中外文化交流的历史上，邓恩的展品又有何意义呢？

一、内森·邓恩与费城“万唐人物”展（1838—1841）

对熟悉中美早期贸易史的人来说，内森·邓恩不应该是个陌生的名字。作为中美贸易的先驱之一，邓恩在19世纪三四十年代的费城颇有声望，是费城人所熟知的商人、慈善家和社会名流。他1782年生于美国新泽西州萨拉姆城（Salem County），是家中五个孩子中最小的一个。他父亲在他出生后不久就去世了，他是在母亲的抚养下长大的。虽然父亲留下遗嘱是让他学一门手艺，但他却违背了父愿在1802年跑到费城去给一个商人当学徒，1805年又和别人合伙做生意。结果不仅血本无归还负债累累，到1816年因欠债太多无法偿还被宣布破产，他所属的费城教友会（the Society of Friends）也因此开除了他的会籍。走投无路时，他决定像许多费城商人那样，到中国去碰碰运气[1]，于是就于

---

[1] 关于费城商人与早期的中美贸易往来，海外（特别是美国）学者已有相当深度的研究，请参见 Jonathan Goldstein, *Philadelphia and the China Trade, 1682–1846: Commercial, Cultural and Attitudinal Effects* (University Park and London: Pennsylvania State University Press, 1978); Jean Gordon Lee, *Philadelphians and the China Trade, 1784–1844* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1984).

1818 年春只身来到了“一口通商”的广州。开始时是为别的美国商人打工，后来有了些资本之后，就开了自己的贸易公司“内森·邓恩商行”（“Nathan Dunn and Co.”）。在广州“夷馆区”驿居的十二年间，邓恩因为人和善、笃实守信用，且是洋商间少有的极力反对贩卖鸦片的外商，所以在广东十三行商间颇有口碑。也由此得到了当时为世界首富的怡和行主伍秉鉴（伍浩官，1769—1843）和同孚行商潘正炜（即潘启官三世，1791—1850）的鼎力相助[①]。到决定打道回府时，来中国时一文不名且负债累累的邓恩已是盆满钵溢。1831 年 1 月 6 日，邓恩带着他历年来耗资五万多美元搜集来的中国物品启程经伦敦回国。



图 7.1　英国画家乔治·钱纳利（George Chinnery, 1774—1852）所绘的邓恩肖像，现存费城艺术博物馆

回到美国后，邓恩在连本带利还清了所有的债务后，所做的第一件事就是请费城的建筑师为他设计并建造了一幢大的中国式房屋，名曰“中国精舍”。除了安置他的中国藏品外，“中国精舍”还有思念中国之意。需要说明的是，邓恩收集中国物品并非只是为了自己观赏，而是有普及教育之意。所以他的搜藏手法和理念是百科全书式的。为了让更多的美国人通过他的收藏品来全面了解中国，1838 年他应费城博物馆公司负责人之邀，斥资两万美元购地，修建新的费城博物馆（见图 7.2）。之后，他又花费八千美元将他的中国艺术品安置在馆中并以每年一千六百美元的租金承租了该博物馆的整个一层楼面来展示这些藏品。[②] 但是这间

① 特别是1822年十三行街大火，如没有潘正炜召集八十个工人帮他转移藏货，邓恩定遭灭顶之灾。关于邓恩与广东行商伍秉鉴和潘正炜之间的关系，美国学者John Rogers Haddad有较详细的介绍，详见John Rogers Haddad, *The Romance of China: Excursion to China in U.S Culture* (New York: Columbia University Press, 2008), pp. 87–93.

② Helen Saxbee, “An Orient Exhibited: The Exhibition of the Chinese Collection in England in the 1840s” (PhD thesis, Royal College of Art, 1990), pp. 15–17、

长163英尺、宽70英尺，由二十二个木制壁柱支撑的高拱顶展厅仍不够大，无法将他的近万件藏品以实景模型的方式全部展出。不得已，他只好采用分批的办法轮换着展。① 1838年12月“中国博物馆”（邓恩自己称“万唐人物”展②）开展时，除了陈列展品的五十三个玻璃展柜和精心搭建的广州街景外，还有多彩的屏风、字画、漆器、各种形制的灯笼、雕梁画栋上书写的中国谚语和格言，以及邓恩用了近三年的时间请人精心制作的真人大小的塑像五十樽（见图7.3）。如此大规模地用实物再现中国文化和中国社会百态，不仅在美国，在欧洲也还是第一次。③“万唐人物”的展出，不仅吸引了费城人的注意力，也得到了来费城的英国人的好评。④ 据报道，“万唐人物”展从1838年12月22日正式开始到1841年移到伦敦再展为止，共有十万多人前来观展。“万唐人物”的公开展出令美国观众第一次从实物上，而不是从书本上目睹了中国日常生活和传统文化之美。⑤


图7.2 费城中国博物馆
图示来源：*Illustrated News*, June 4, 1853


图7.3 费城“万唐人物”展入口
图示来源：Dunn, *Ten Thousand Chinese Things* (Philadelphia, 1839)

---

① Haddad, *The Romance of China: Excursion to China in U.S Culture*, p. 102.

②关于邓恩为其展览所起的“万唐人物”名，当时已有评论者认为有语误。用“唐人万物”似乎更贴切。见“Review of William Langdon's ‘Ten Thousand Things’,” *Chinese Repository* 12.11 (November 1843), p. 561.

③ 关于邓恩及其“万唐人物”展，除英国学者Helen Saxbee 20世纪90年代初的博士论文外，近期的研究以美国学者为著，可参见John Haddad, “The Romantic Collector in China: Nathan Dunn's Ten Thousand Chinese Things,” *Journal of American Culture* 21. 1 (Spring 1998), pp. 7–26; Steven Conn, “Where Is the East?: Asian Objects in American Museums, from Nathan Dunn to Charles Freer,” *Winterthur Portfolio* 35.2/3 (Summer-Autumn, 2000), pp. 157–173.

④ Haddad, *The Romance of China: Excursion to China in U.S Culture*, pp. 113–118.

⑤ Nancy B. Wilkinson, “The Chinese Collection of Nathan Dunn: Its Origin, Travels and Influence on the Arts of Britain,” *The International Journal the Arts in Society* 3.4 (2009), pp. 61–69.

二、“万唐人物”展中的中国乐器及戏曲服饰

邓恩究竟带回美国多少种中国乐器现在已不可考，但他在费城“万唐人物”展中所陈列的中国乐器（展品第十四柜）却至少有二十多种。据1839年在费城出版的导览手册《万唐人物——费城中国万物展目录说明册》所示，费城博物馆中国馆展出的乐器不仅有广东音乐常用的“五架头”（二弦、提琴、三弦、月琴、横箫）外，还有洞箫、笛、扬琴、笙、琵琶、管、鼓、琵琶、夹板、铜号、唢呐、铙、钹、锣，以及佛教寺庙中各种铜制的喇叭、铜铃、云锣、木鱼、铛、磬及大鼓、小鼓等。[①] 此外，为了展现音乐在中国人日常生活中的重要性，在第四个玻璃展柜中，他还展示了“中国贵妇弹月琴”的塑像。[②] 在展示中国婚丧嫁娶节庆祭祀的社会习俗时，也涉及音乐。

除中国乐器外，邓恩还通过近在眼前的展品让费城观众对中国的戏曲艺术有了直观的感受。“万唐人物”展的第五个展柜中不仅有“身着华丽戏装的悲剧演员”和“两个小演员扮演女角”的彩塑，还有戏装、道具、仪仗伞、盔头及精心绣制的帐幔等。显然是为了让观众更好地了解这一娱乐形式在中国社会的重要性，邓恩在他的《万唐人物——费城中国万物展目录说明册》中对中国民众对戏曲的喜爱、戏曲的表演场所、演员的社会地位、剧目的选择等都有简单的陈述。[③]

需要指出的是，邓恩非音乐家，对音乐似乎也无特别偏爱。他对中国乐器和中国戏曲服装道具的收集是与他全面展示中国的宏大构想分不开的。由于在音乐上没有专长，他对他收藏的乐器的解说也就显得平铺直叙而无深度。如在解释“箫”和“三弦”两种乐器时，他写道：“展品 639 号：中国笛子，[中文]叫‘*sew*’。展品 640 号：吉他，[中文]叫‘*sam-yeen*’”。不过，他偶尔也会对乐器所用的材料、构造、音响效果及功用做简单的解释，如：“展品 642 号：黑檀木吉他，球体蒙有蛇皮，中文名字叫‘*ou-pa*’。展品 643 号：一种被称为‘*sung*’的管乐器，其所发出的声音与苏格兰风笛音乐相似”；展品 644 号：吉他，[中文]叫‘*yue-kin*’，或曰‘月亮形制的里拉琴’，喻其圆体形状”。但即使是如此简单不加价值判断的解说词，我们也可从字里行间窥见他

---

① Nathan Dunn, *Ten Thousand Chinese Things: The Descriptive Catalogue of the Chinese Collection in Philadelphia* (Philadelphia: Printed for the Proprietor, 1839), pp. 62–63.

② 同上注，第 14–16 页。

③ 同上注，第16–18页。

对中国音乐的态度。整整二十一条解说词没有一句贬低中国音乐的话。相反，邓恩有时还会流露出对中国音乐的赞赏之情。如他在谈到扬琴时，就提到该乐器“与手摇风琴很相似，其音调异常的清澈，旋律优美”[①]。谈到中国大家闺秀所应具有的修养和才艺时，他也注意到了音乐、绘画、刺绣在中国人生活中的重要性，并提到中国乐器无论在种类和取材上都多种多样，乐器和家具一样是大户人家闺房中不可缺少的。[②]

在 19 世纪的西方，并不是每个人都以如此客观和宽容的态度对待中国音乐的。1794—1795 年曾随荷兰使团至北京觐见乾隆帝的法国人克里斯蒂安·德经（Chrétien-Louis-Joseph de Guignes, 1759—1845）称中国音乐是“可怕的喧骚”。1819 年 9 月—1820 年 1 月曾在广州逗留过的费城商人、有“美国第一个汉学家”之称的小罗伯特·沃恩（Robert Waln, Jr., 1794—1825）[③]甚至说中国乐队乐器所发出的音响绝对配得上“音乐地狱”的称号。邓恩在广州经商时的朋友、费城人威廉姆·伍德（William W. Wood ）也觉得中国音乐嘈杂喧闹得“令人毛骨悚然”，“表演者的主要努力似乎就是丝毫不考虑节拍不管不顾地制造噪音”。[④] 就连没有去过中国的卫瑛斯（Enoch Cobb Wines, 1806—1879）在其为配合邓恩“万唐人物”展所编写的《中国管窥》一书里，也不忘引用小德经、戴维斯（John Francis Davis, 1795—1890）等对中国音乐的评论，来表示对中国音乐的鄙视。[⑤] 而卫瑛斯所引的诸如“中国音阶很不完善”，“中国人对半音、对位法、多声音乐毫无所知”，“不管有多少个表演者，旋律总是一个”，“中国人从不尝试和声”类的词句在邓恩本人的《万唐人物——费城中国万物展目录说明册》中是见不到的。

三、“万唐人物”展在伦敦（1842—1846）

邓恩并不满足于只在美国展示中国物品，他还希望通过他的展品来增强英国民众对中国的了解，进而达到改变英国政府对中国所持的敌对态度的目的。

---

① Nathan Dunn, *Ten Thousand Chinese Things: The Descriptive Catalogue of the Chinese Collection in Philadelphia* (Philadelphia: Printed for the Proprietor, 1839), p. 62.

② 同上注，第16页。

③ Jonathan Goldstein, “A Philadelphia Author Turns to China: Robert Waln, Jr., as America’s First sinologist,” *American Asian Review* 21.3 (2003), pp. 187–203.

④ William W. Wood, *Sketches of China* (Philadelphia: Carey and Lea, 1830), p. 155.

⑤ E. C. Wines, *A Peep at China in Mr. Dunn's Chinese Collection* (Philadelphia: Printed for Nathan Dunn, 1839), pp. 67–68.

1841 年 12 月，邓恩在结束了为期三年的“万唐人物”费城展后，将重达四吨的展品全部装上船，移往伦敦。[①] 1842 年 6 月 23 日，“万唐人物”的 1340 多件展品在新址靠近伦敦海德公园角的一幢长 225 英尺、宽 50 英尺的展厅正式开展。在开展前，邓恩按照英美惯例，特地邀请了包括维多利亚女王、阿尔伯特亲王在内的英国权贵政要和各界名流前来参观。[②] 像在费城一样，“万唐人物”在伦敦一开展就受到了英国中上层社会和媒体的普遍关注，好评如潮。[③] 尽管“万唐人物”展的门票比一般的展览昂贵得多，但仍吸引了大批参观客。（见图 7.4）据伦敦《泰晤士报》1844 年 10 月 17 日的报道，法国王子蒙邦西耶公爵（Duke de Montpensier, 1773—1850）到伦敦访问时，想参观的唯一的地方就是邓恩的“万唐人物”展。[④]

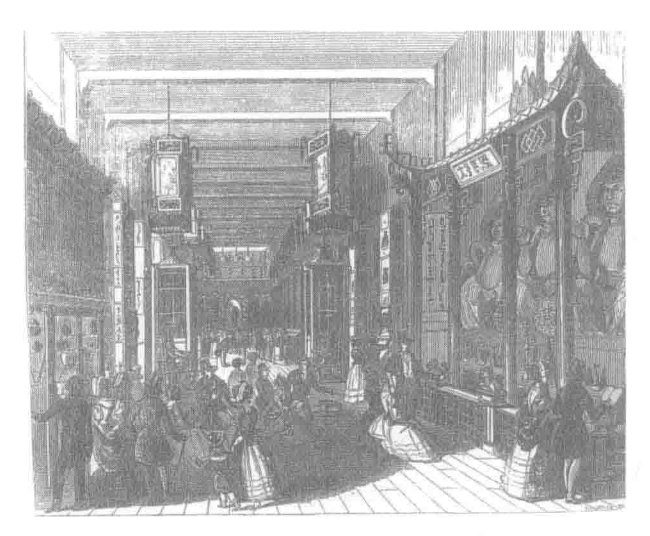


图 7.4：伦敦“万唐人物”展内景

图示来源：*Illustrated London News* (August 6, 1842)

---

① 美国学者 Haddad 认为，邓恩之决定将展品移往伦敦虽有经济、扩大影响等各方面的考虑，但更多出自他对中英因鸦片而交恶的反应。邓恩一向反对鸦片贸易，他认为中英两国需要互相了解。他相信如果把中国全面客观地展示在英国民众面前，英国民众就会改变对中国社会和中国文化的错误的印象。公众的舆论的改变或许会使英国政府改变对华的侵略政策。见 Haddad, *The Romance of China,* pp. 115–118.

② Saxbee, “An Orient Exhibited,” pp. 35–38; Haddad, *The Romance of China*, pp. 115–118.

③ “Review of William Langdon’s ‘Ten Thousand Things’,” *Chinese Repository* 12.11 (November 1843), pp. 563–582; Saxbee, “An Orient Exhibited,” pp. 35–42; Haddad, *The Romance of China,* pp. 117–118.

④ Saxbee, “An Orient Exhibited,” pp. 35–42; Haddad, *The Romance of China,* p. 118.

“万唐人物”伦敦展在中国乐器的展示上基本上维持了费城展的原样。唯一的变化是增多了几件乐器。为了让英国的观众更好地了解展览会上的中国物品，“万唐人物”展的伦敦经纪人威廉姆·朗格顿（William B. Langdon）在 1842 年编辑出版了简繁两个版本的《万唐人物——伦敦中国物展目录说明册》。两个版本虽用了不同的书名，但都是介绍伦敦“万唐人物”展品的。简本正文 163 页，繁本 273 页。简本有关中国乐器的部分基本上没有任何变化，只是介绍的乐器从原来的二十二种增加到了二十七种。[①] 繁本所介绍的乐器部分在数量上虽然没变，但添加了一些解释，篇幅从原来的两页，增到了近四页。如在谈到“三弦”时，繁本特地提供了伦敦展柜中的三弦琴杆“是用来自暹罗的一种特别的木制成的”，琴鼓两面蒙的是“鞣过的蛇皮”，有云状花纹的棕黄色的蛇皮可以发出“优美动听的音响”，中医对蛇胆很看重等信息。 在介绍古筝时，也不忘提到与古筝形制相似的古琴。并以孔子和古代圣贤为例，对被称为“文士之琴”的古琴在中国精英文化中的特殊地位做了简单的提示。此外，繁本还增添了二十四幅插图，其中就包括两幅弹月琴、三弦、琵琶图（见图 7.5、图 7.6）。

不过，与邓恩不同的是，朗格顿在其增订本中也下意识地流露出了他对中国乐器的一些消极的看法，虽然这些看法并非他首次提出。如在提到笙时，他就说“该乐器好像是一种构造原始的风琴”；提到唢呐的音响时，用了“震耳欲聋”“响亮铿锵的噪音”等词句。在结尾综述时，他还一字不漏地用了卫瑛斯书中所引的“中国音阶很不完善”“中国人对半音、对位法、多声音乐毫无所知”“不管有多少个表演者，旋律总是一个”“中国人从不尝试和声”等语句。[②]

朗格顿的《万唐人物——伦敦中国物展目录说明册》在伦敦似乎很受欢迎。简版至少重印过两次（1843 年和 1844 年），据朗格顿自己提供的数据，从展览会开幕到 1843 年该书共在海德公园展厅卖出“两万六千本”[③]，到 1844

---

① William B. Langdon, *"Ten Thousand Chinese Things": A Descriptive Catalogue of the Chinese Collection now Exhibiting at St. George's Place, Hyde Park Corner, London* (London: Printed for the Proprietor, 1842), pp. 86–87.

② William B. Langdon, *Ten Thousand Chinese Things Relating to China and the Chinese: An Epitome of the Genius, Government, History, Literature, Agriculture, Arts, Trade, Manners, Customs, and Social Life of the People of the Celestial Empire; Together with a Synopsis of the Chinese Collection* (London: Hyde Park Corner, 1842), pp. 158–160.

③ William B. Langdon, *"Ten Thousand Chinese Things": A Descriptive Catalogue of the Chinese Collection now Exhibiting at St. George's Place, Hyde Park Corner, London* (London, 1843)，版权页。

年重印时“已售出四万四千册”①。繁本卖得更好，1843 年增订再版时已卖出“八万多册”②。简本、繁本导览手册在伦敦的最后总销量超过了三十万本③。虽然中国音乐在此书中所占的比例并不很重，但毕竟包括了中国乐器在内，此书的广泛流传对中国音乐在海外的传播应是起到了积极的作用的。

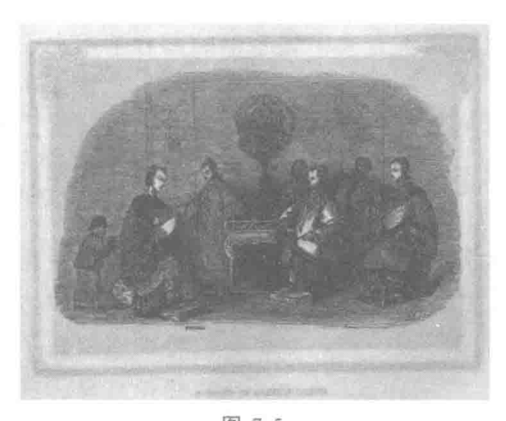


图 7.5
图示来源：Langdon, *Ten Thousand Chinese Things Relating to China and the Chinese* (London, 1842), p. 64



图 7.6
图示来源：Langdon, *Ten Thousand Chinese Things Relating to China and the Chinese* (London, 1842), p. 70

四、“万唐人物”的终结

1844 年年初，邓恩离开伦敦前往瑞士，同年 9 月 29 日在瑞士日内瓦湖北岸的风景小城沃韦（Vevey）去世。但邓恩的离去并不意味着“万唐人物”展的终结。在之后的几年里，“万唐人物”继续在伦敦公展，直到

---

① William B. Langdon, *"Ten Thousand Chinese Things": A Descriptive Catalogue of the Chinese Collection now Exhibiting at St. George's Place, Hyde Park Corner, London* (London: Hyde Park Corner, 1844)，版权页。

② William B. Langdon, *Ten Thousand Chinese Things Relating to China and the Chinese: An Epitome of the Genius, Government, History, Literature, Agriculture, Arts, Trade, Manners, Customs, and Social Life of the People of the Celestial Empire; Together with a Synopsis of the Chinese Collection* (London: Printed for the Proprietor, 1843), p. iii.

③ Catherine Pagani, "Chinese Material Culture and British Perceptions of China in the Mid-Nineteenth Century," in Tim Barringer and Tom Flynn eds., *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture, and the Museum* (London: Routledge, 1998), p. 35.

1846 年 10 月才闭馆。[①] 关于“万唐人物”展品后来的去向，学者意见不一。一种说法是邓恩死后没有留下足够的经费来保障展馆的运营，为募捐朗格顿只好携带展品到各地巡展。1849 年其中一部分展品在距离爱丁堡不远的地方因火车失事被毁，剩下的一些 1850 年被美国著名的演出经纪人巴纳姆（P. T. Barnum, 1810—1891）买走，并于 1851 年伦敦首届世界博览会时展出。[②] 还有一些于 1851 年在佳士得拍卖公司被拍卖。[③] 但也有学者不同意这种说法，认为巴纳姆买的不是邓恩的展品。[④]

五、“万唐人物”展的意义

关于“万唐人物”展之类的博览会在中西文化交流上的重要性，近年来已得到越来越多学者的认可。有学者甚至指出：“19 世纪末至 20 世纪初，西方社会大众对于其他社会、文化的印象，主要系得自博览会、照片和明信片。”[⑤] 值得注意的是，邓恩的“万唐人物”展是在 19 世纪中叶世界博览会兴起之前，其重要意义毋庸赘言。邓恩的展览（特别是在伦敦的展览）虽有“炫奇”的因素[⑥]，但也起到了展示中国文化的作用。[⑦]

具体到邓恩收藏中的乐器，其意义在于它为美国和英国人提供了通过实物了解中国音乐文化的机会。在“万唐人物”展举办之前，不仅很少有美

① Saxbee, “An Orient Exhibited,” pp. 47–48; Haddad, *The Romance of China*, p.118. 但也有学者不同意这种说法，参见 Haddad, *The Romance of China*, p.120; Haddad, “The Romantic Collector in China: Nathan Dunn's Ten Thousand Chinese Things,” pp. 24–26.

② Saxbee, “An Orient Exhibited,” pp. 49–51. 详见 Haddad, *The Romance of China*, p.120; John Haddad, “The Romantic Collector in China: Nathan Dunn's Ten Thousand Chinese Things,” pp. 24–26.

③ Wilkinson, “The Chinese Collection of Nathan Dunn,” p. 66. Pagani, “Chinese Material Culture and British Perceptions of China in the Mid-Nineteenth Century,” p. 35.

④ Haddad, *The Romance of China*, p.120; John Haddad, “The Romantic Collector in China: Nathan Dunn's Ten Thousand Chinese Things,” pp. 24–26.

⑤ 张瑞德：《想象中国：伦敦所见古董明信片的图像分析》，收入张启雄主编：《“二十世纪的中国与世界”论文选集》（下册）（台北：“中央研究院”近代史研究所，2001），第826页。

⑥ Pagani, “Chinese Material Culture and British Perceptions of China in the Mid-Nineteenth Century,” p. 35.

⑦ 古伟瀛通过对各国赛会公会档案文献记载进行量化统计分析的办法，认为19世纪兴起的世界博览会经历了一个从“炫奇”“赛珍”到“交流”“商战”的过程。古伟瀛：《从“炫奇”“赛珍”到“交流”“商战”：中国近代对外关系的一个侧面》载《思与言》1986年第3期。

国人对中国乐器及音乐在中国社会中的功用有直观印象，即使是欧洲人也很少有目睹过中国乐器的。在今天看来，收集二十多种中国乐器似乎不算什么，但在当时的美国乃至与中国交往很久的欧洲却不能不说是一件大事。虽然早在18世纪中下叶，在北京的耶稣会士钱德明就开始将明清仪典祭祀所用之乐器及乐舞图示寄往法国，18世纪70年代，东印度公司大班也曾将一些中国乐器寄给伦敦的音乐史家查尔斯·博尼（Charles Burney, 1726—1814）[①]，但像邓恩这样规模的收集并公开展示还是前所未有的。

同样，在海外展示包括乐器在内的中国艺术品乍看起来也不是件了不起的大事。以费城人为例，早在1796年，东印度公司的一位荷裔美籍雇员范罢览（A. E. van Braam Houckgeest, 1739—1801）就在费城东北的克劳伊顿建筑了一个中国式的住宅，并展示了他从中国带回的大批字画、中国风景人物彩绘、镌刻及多件艺术品。[②]但是范罢览的展览是临时性的（只是在1796年夏展示了几个月），且只在美国上流社会小范围内展出，对美国公众影响不大。[③]另外，范罢览的展品主要以绘画为主，而不是像邓恩的中国展一样包罗万象。虽然范罢览的艺术品收藏中含有三十多幅彩绘中国妇女演奏多种乐器图[④]，根据他收集的中国彩绘出版的画册在欧洲也流传甚广[⑤]，但有关音乐的实物极少。而邓恩的收藏则不同，除在费城和伦敦公开展示近八年外，包括乐器介绍的"万唐人物中国万物展"说明书就出版过多种版本。以上提到的邓恩自己编纂的120页的《万唐人物——费城中国万物展目录说明册》两年之内仅在费城一地就至少售出五万本。[⑥]

在邓恩的"万唐人物"展之前，西方人对于中国乐器的直观印象主要来自图书。但即使是图书中所提供的中国乐器图示也并不多见，且错误百出。如

---

① David Clarke, "An Encounter with Chinese Music in Mid-18th-century London," *Early Music* 38.4 (2010), p. 546.

② George R. Loehr, "A. E. van Braam Houckgeest: The First American at the Court of China," *The Princeton University Library Chronicle* 15.4 (1954), pp. 179–193.

③ Haddad, *The Romance of China*, pp. 1–2.

④ A. E. van Braam Houckgeest, *An Authentic Account of the Embassy of the Dutch East-India Company, to the Court of the Emperor of China, in the Years 1794 and 1795* (London, 1798), Vol. 2, p. 312.

⑤ George R. Loehr, "A. E. van Braam Houckgeest: The First American at the Court of China," *The Princeton University Library Chronicle* 15.4 (1954), p. 189.

⑥ William B. Langdon, *A Descriptive Catalogue of the Chinese Collection, now exhibited at St. George's Place, Hyde Park Corner, London, with Condensed Accounts of the Genius, Government, History, Literature, Arts, [etc. etc.] of the People of the Celestial Kingdom.*(London: Printed for the Proprietor, 1842), 封2. Haddad, *The Romance of China*, p. 115.

17 世纪法国数学家和修道士马林·梅森（Marin Mersenne，1588—1648）在其讨论乐器书中提供过一幅中国笙的图示，但他竟然将笙说成了印度乐器。1723 年意大利耶稣会士博纳尼（Filippo Bonanni，1638—1725）在罗马出版的一本论述古代的乐器及演奏者的书中也附有几幅乐人演奏中国乐器的图例。但他和梅森一样，也把其中的一件乐器张冠李戴地配上了印度舞娘图例。[①] 钱德明在其《中国古今音乐篇》一书中对中国乐器虽有比邓恩详细且精确得多的叙述，并附有多幅图示。[②] 但钱德明书中的乐器图示以宫廷庆典和宗庙祭祀用的雅乐乐器为主，很少有俗乐乐器的图例。19 世纪前十年出版的关于法国国务大臣贝尔坦中国收藏的《中国：其服装、艺术、制造及其他》一书，虽含有中国乐器和中国人奏乐的图示[③]，但远不如邓恩“万唐人物”展中的乐器多。1793 年赴华英国使团总管巴罗的《中国游记》（1804 年首版）一书中虽附有比邓恩“万唐人物”展还多的乐器图示，但他的乐器是一位“在广州的英国绅士辛辛苦苦地搜集来的”，巴罗只是请人临摹其影像，然后放在他的书中而已。[④] 作为一个穷途末路来中国讨生活的商人，邓恩能有意识地收集包括中国乐器在内的中国物品，并将之作为教具公示于世[⑤]，这不能不说是他的过人之处。向西方展示一个真实的中国也是其“万唐人物”的真正意义所在。

---

① Frank Ll. Harrison, “Observation, Elucidation, Utilization: Western Attitudes to Eastern Musics, c. 1600–c. 1830,” in Malcolm H. Brown and Roland John Wiley eds., *Narratives Slavonic and Western Music: Essays for Gerald Abraham* (UMI Research Press, Oxford University Press, 1985), pp. 6–7.

② Joseph-Marie Amiot, *Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes* (Paris: Nyon l'aîné, 1779), pp. 241–243.

③ J.B.J. Breton De La Martinière, *China, Its Costume, Arts, Manufactures, &C.: Edited Principally from the Originals in the Cabinet of the Late M. Bertin, with Observations Explanatory, Historical, And Literary* Vol. 3 (London: J.J. Stockdale, 1812), pp. 11–24.

④ John Barrow, *Travels in China* (London: Cadell & W. Davies, 1804), p. 315.

⑤ 关于“万唐人物”展的教育初衷，美国学者Haddad有详细论及，见*The Romance of China*, pp. 86–120.

第八章　海关洋员与国际博览会上的中国音乐

——赫德、金登干、阿理嗣

1884 年 7 月 9 日是伦敦国际卫生博览会（The International Health Exhibition, London）中国展区开幕的日子。是日，在“长 150 英尺、宽 50 英尺”的中国馆内[①]，琳琅满目地陈设着来自中国南北各地的古玩、字画以及与“衣食住行、生老病死”相关的各种生活用品。引人注目的是，在展厅靠近接待室的显要位置，除了从清驻英使臣曾纪泽处借来的中国典籍、画轴、笔记小说、京师同文馆和江南制造局出版的译作、中国民间工艺品外，还有第 40、第 41 展区中展出的四十多种中国古今乐器。[②]在同年 8 月专为展览会编辑出版的《1884 年伦敦国际卫生博览会中国展品图示目录》中，还有近四十页的关于以上每种乐器的制材、形制及功用的简介、中国音乐体系的概说、十六首翻译成五线谱的中国歌曲、乐曲谱例和八幅精心绘制的乐器图示。[③]

更有意思的是，来参观的人群并非只限于静静地观赏这些中国展品或细读展品下面的解说词，他们还可以聆听到其中一些乐器所发出的实际的音响。因为在中国展厅内还有一个由来自北京的六个“天朝来的乐人”组成的小乐队在现场演奏。在之后的几个月里，这六位中国乐师每天早上七点半到九点和下午四点到六点都分别在中国展览馆内的由曾纪泽亲笔题字的茶室“幔亭”和餐厅“紫气轩”配乐，有时他们还会在展室外的中式凉亭和花园水池上的小桥上为参观者表演乐曲。此桥是由两名“技艺精湛”的中国工匠特地为 1883 年在

---

① 金登干（James Duncan Campbell, 1833—1907）1884 年 4 月 1 日致赫德（Robert Hart）函，收入陈霞飞主编：《中国海关密档——赫德、金登干函电汇编（1874—1907）》（北京：中华书局，1990—1995 年版）（以下简写为《密档》），卷三，第 513 页。

② “The Chinese Court at the Healtheries,” *The Pall Mall Gazette* (July 8, 1884), p. 6.

③ *Illustrated Catalogue of a Chinese Collection of Exhibits for the International Health Exhibition, London, 1884* (London: William Clowes, 1884), pp. 143–180.

伦敦举办的国际渔业博览会所搭建的。“中国乐队在桥上的演奏，受到了热烈的喝彩。”[①] 除在中国展馆内外的固定演出外，这些中国乐师还被英国皇室成员邀请为其社交活动增色，如 7 月 25 日他们就应维多利亚女王的长子威尔士亲王之邀，“在马尔巴勒宫举办的游园会上演奏”。[②] 他们在“建在展馆区外的剧院”的表演，也“演出得非常好。”[③]

是谁决定将中国音乐作为此次中国参加伦敦博览会的主题之一？是谁将中国民间乐人推向了国际博览会的舞台？这些中国乐人来自何方？他们演奏的是什么曲目？中国参展的成功幕后又有哪些出力者？他们在此次博览会上献艺的过程中经历过哪些波折呢？伦敦报界又是如何报道中国乐人的表演的呢？本章通过三种途径来回答这些问题：第一，检索中国旧海关出版物中晚清参加世博会之展品目录；第二，解读晚清筹办博览会海关洋员间相关之函电；第三，参阅伦敦报界对中国乐人之相关报道。本章宗旨有二：一是通过中西原始文献之比较来补充前人研究所未见，二是厘清目前研究中的相关疑点。

一、赫德、伦敦国际卫生博览会、中国音乐

谈到中国与世界博览会不能不谈晚清中国海关，谈晚清中国海关就必须谈及在中国服务半个多世纪的大清海关总税务司英籍爱尔兰人罗伯特·赫德（Robert Hart, 1835—1911）（见图 8.1）。从 1867 年总理衙门委托赫德接手中国参加巴黎世界博览会承办事宜，到 1905 年比利时列日国际博览会（The Liège Universal and International Exhibitions）后相关事务转交商部专办为止，由海关承办的中国参加的各类国际博览会至少有近 30 次。[④] 虽然从 1851 年中国人首次在伦敦万国博览会上露面开始，就有音乐表演点缀助兴[⑤]，但从展示中国音乐的角度来看，中国参加 1884 年 7 月到 10 月在伦敦举办的国际

① 金登干 1884 年 7 月 11 日致赫德函，《密档》卷三，第 578 页。

② 金登干 1884 年 7 月 26 日致赫德电，《密档》卷八，第 334 页。

③ 金登干 1884 年 7 月 25 日致赫德函，《密档》卷三，第 583 页。

④ 关于由晚清海关洋员承办的代表中国政府参加世博会的次数，中外学界有不同的说法。曾任海关税务司多年的英籍人斯坦利·魏尔特（Stanley Fowler Wright, 1873—1951）在其《赫德与中国海关》（上册）（*Hart and the Chinese Customs* [Belfast: Wm. Mulan and Son, 1950]）一书中（陆琢成等译，厦门大学出版社，1993 年版，第 10 页）说共参加 28 次；吴松弟在其《走向世界：中国参加早期世界博览会的历史研究》（载《史林》2009 年第 2 期，第 43，46 页）一文中则只称 11 次。

⑤ 罗士龙：《十九世纪下半叶法国戏剧舞台上的中国艺人》载《戏剧研究》2012 年第 10 期，第 5 页。

卫生博览会无疑是其中最成功的一次。与以往几次一样，中国参加此次博览会的大小事宜，从始到终都是由赫德亲自操办的。[①] 中国乐人在博览会上的表演也是他一手策划的。



图 8.1　赫德

图示来源：*Catalogue of the Collection of Chinese Exhibits at the Liège Universal and International Exhibitions* (Shanghai: Statistical Department of the Inspector General of Customs, 1905).

国内外学界以往有关赫德的研究，多注重赫氏在西乐东渐上所做的工作。特别是赫德的由北京理发匠、鞋匠、裁缝和车夫组成的管弦乐队，以及该乐队夏日每周三在其宅邸举办的花园派对。如美籍华裔学者韩国鐄先生早在 20 世纪 80—90 年代已对赫德在北京成立的管弦乐队以及赫氏与《中国音乐》一书的作

① 赫德1884年1月14日致金登干函，《密档》卷三，第448–449页。关于赫德领导的清海关总税务司署与中国参加世界博览会的关系，可参见吴松弟：《走向世界：中国参加早期世界博览会的研究》载《史林》2009年第2期，第42–48页；詹庆华：《跨文化传播的桥梁：中国近代海关洋员与中西文化交流》载《海交史研究》2006年第1期，第114–130页。

者阿理嗣的关系有过比较深入的探讨。[①] 韩先生虽然在《赫德乐队研究》和《阿理嗣小传》两文中分别提到过赫德派阿理嗣参加伦敦国际卫生博览会作音乐介绍主讲人和派中国演戏人员献艺之事，但他根据的是1975年出版的《总税务司在北京》一书中所刊载的赫德有关伦敦卫生博览会的信件[②]，但对具体经办人金登干的回信却没有涉及，对伦敦国际卫生博览会举办时所出版的包括中国乐器、中国乐谱及中国音乐简介的《1884年伦敦国际卫生博览会中国展品图示目录》也没有利用到。后来的学者虽然也提到赫德与伦敦国际世界卫生博览会的关系，但引用的都是韩先生的研究，都没有接触过包括《1884年伦敦国际卫生博览会中国展品图示目录》在内的其他相关原始资料。[③]

1884年的伦敦国际卫生博览会虽然是以健康（health）为主题，以展示各国食品供应水平为目的，但对音乐情有独钟的赫德从一开始就有不同的理解。他把中国宗教和日常生活中的乐器与音乐活动与视同医学、教育活动，作为此次博览会一个重要的展览项目。除实物展示乐器外，他还希望通过学术讲座和现场表演的形式让西方人了解包括音乐活动在内的中国日常生活。早在主管外交事务的总理衙门还在犹豫接受组委会的邀请时，赫德就在1884年1月14日寄给其在伦敦的代理人金登干的一封关于筹备博览会事宜的长信中提到他的打算和有关音乐活动的初步安排：

> 也许我们还要给你送去一篇论中国教育的好文章或演讲稿（由贺璧理提供），另一篇是论中国音乐的（由阿理嗣提供）。你须宣读论教育的那篇，阿理嗣可能作为秘书之一前去宣读他的那篇文章。尤其是假如我能动员一个中国的丝竹乐队前去就更好了（在餐馆演奏音乐，用中国日常生活中的乐事来折磨伦敦人的听觉）。[④]

---

① 韩国鐄：《赫德乐队研究》《阿理嗣小传》，收入《韩国鐄音乐文集》（第一卷）（台北：乐韵出版社，1990年版），第5–26页，第155–160页。

② John King Fairbank, Katherine Frost Bruner, Elizabeth MacLeod Matheson eds., *The I. G. in Peking: Letters of Robert Hart, Chinese Maritime Customs, 1868–1907* (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1975), 2 vols.

③ 如陶亚兵在《中西音乐交流史稿》（北京：大百科全书出版社，1994年版）一书中（第253–257页）的相关叙述。李云的《赫德与中西音乐文化交流史实初探》（载《海交史研究》2007年1期）一文虽有“赫德与国际希尔兹博览会上的中国音乐”一节（第95–99页），但基于的史实都是韩国鐄文章中出现过的。该节涉及阿理嗣的部分也只是沿袭前人的成果，重述了阿理嗣同年所刊行的专著《中国音乐》，并没有证据显示她接触过此次博览会的原始资料，特别是《1884年伦敦国际卫生博览会中国展品图示目录》的“中国音乐”词条。

④ 赫德1884年1月14日致金登干函，《密档》卷三，第452页。

虽然到 1 月末总理衙门还没有给他明确的指示，但赫德代表中国参加伦敦国际卫生博览会的决心已定。在 1 月 27 日给金登干的私信中他甚至写道："如果不是以官方的名义参加，则以我私人展出者的名义来搞。"[①] 2 月初，当清政府终于决定参加伦敦国际卫生博览会，并像以往一样授权他做具体的安排时[②]，赫德不仅已将赴会的中国乐队人选搞定，还对他们的行程做了安排。在 3 月 8 日的信中，他告诉金登干，前去参加卫生博览会将会有中国人"约 30 人"赴会，其中包括来自北京的"乐师"六名，他们将于 6 月 4 日抵达伦敦。[③]

在赫德的安排下，最终赴伦敦的中国参展团由商人、乐师、厨子、账房、剃头匠、侍者、木匠、油漆工等一行共 31 人组成[④]，分别于 1884 年 3 月 29 日和 4 月 10 日坐二等舱从中国乘轮船经孟买赴伦敦。这些团员往返的旅费、工资和其他开支等全部由海关承担。赫德对如何安排他们的吃住对金登干做了具体的指示：

> 你须在博览会附近给他们找地方住。要知道，你可让这些中国佬住得很挤，他们不需要宫殿似的套间。应把他们安排在一起或彼此很近，最简陋的住处也比他们在中国的房子好些。我们须管他们的吃住：大米、蔬菜、咸鱼和猪肉就足够了，可以这么说，他们多少都是些苦力。[⑤]

赫德明示金登干按照劳工的身份对待赴会的中国人，规格不要太高。这虽不乏种族歧视的味道，但更多出自实际的考虑，提倡节俭办事一向是赫德参加世博会的作风。因为海关代表中国政府参与世博会只有部分经费由总理衙门拨付，大部分花费都来自海关的预算，在 5 月 17 日给金登干的信中，赫德一再提醒金登干要节省，并抱怨说："我只担心你的费用（切记总理衙门并没有给我提供一笔现款，衙门只是叫我去做，如我不做，就要挨罚，如我做了而花

---

① 赫德 1884 年 1 月 27 日致金登干函，《密档》卷三，第 461 页。

② *International Health Exhibition, London, 1884: Official Catalogue* (London: William Clowes, 1884), p. 158.

③ 赫德 1884 年 3 月 8 日致金登干函，《密档》卷三，第 485–486 页。

④ *Illustrated Catalogue of a Chinese Collection of Exhibits for the International Health Exhibition, London, 1884*, p. 142.

⑤ 赫德 1884 年 3 月 8 日致金登干函，《密档》卷三，第 486 页。

钱太多，那可能要叫我掏腰包！）”[①] 即使是对海关洋员的住宿开支，赫德也是能省就省。[②]

但是，赫德对中国乐人和其他参展人员也有他慷慨的一面。如他虽然明知往返的船费昂贵（“要花一万两”），但仍安排中国工匠“全都坐二等舱”。[③] 为了让这批中国工匠对伦敦民众的文化娱乐活动有好的体验，他还要金登干为这些中国人在伦敦期间适当安排一些娱乐活动，如观光、听音乐会等。他特别嘱咐金登干说：“请你给那几个参加卫生博览会的中国人安排一下游览名胜、听听音乐等活动，我很愿意这批北京人对我们伦敦的公众娱乐带回好的看法，并有很多材料可讲给别人听。”[④] 他付给这些中国工匠的报酬（十个月的工资，共一百五十两，其中一百两已于出发前在北京预领）也算得上公平。[⑤]

关于怎样遴选、调遣和使用这些中国乐人，赫德也早有具体的想法。在1884年2月17日的信中，他明确告诉金登干：“我将和餐馆人员一起派出我们北京的六名伶人，他们会表演、能弹善唱，我将在以后的信里告诉你希望怎样使用他们。他们应受严格的控制，未经你的允许不得为任何人做任何事。”[⑥] 在4月27日的信中，赫德再一次提到“关于厨师、乐师的事我明天将正式写封信给你”[⑦]。

赫德在信中虽然提到这些乐人来自北京，能“表演”也善吹拉弹唱，但他没有提到这些乐人演奏的是什么样的音乐。幸运的是，博览会期间伦敦媒体的报道（见图 8.2），以及时任驻英公使曾纪泽当时的日记，让我们对这六位中国乐人的音乐背景及其所擅长的曲目有大致的了解。可以肯定，他们是来自北京的八角鼓班艺人。八角鼓是源自满族地区的一种说唱曲艺形式，原为满族人散居时期的歌曲，到清乾隆间才发展为坐唱形式，并有专业艺人的出现。在北方各地，特别是北京、天津和东北各地曾广为流行。八角鼓最初的演出形式是由一人手持八角鼓自弹自唱，后来发展为有单唱、拆唱、群唱等形式。八角鼓的唱腔格式也多种多样，由四句板、数板、若干曲牌和煞尾构成。[⑧] 从以下的

---

① 赫德1884年5月17日致金登干函，《密档》卷三，第545页。
② 参见詹庆华：《晚清海关洋员与世界博览会》载《上海海关学院学报》2010年第3期，第80–81页
③ 赫德1884年3月31日致金登干函，《密档》卷三，第505页。
④ 赫德1884年4月20日致金登干函，《密档》卷三，第523页。
⑤ 金登干1884年9月12日致赫德函，《密档》卷三，第609页。
⑥ 赫德1884年2月17日致金登干函，《密档》卷三，第472–473页。
⑦ 赫德1884年4月27日致金登干函，《密档》卷三，第530页。
⑧ 中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐词典》（北京：人民音乐出版社，1984年版），第7页。

的图示（见图 8.3）可以看出，此次被赫德派去参加博览会的北京八角鼓乐人所持的乐器有三弦、拍板、大鼓、板鼓等，演出的形式显然是以说唱为主。



图 8.2

图示来源：*Illustrated London News* (August 2, 1884)



图 8.3

图示来源：*The Pall Mall Gazette* (July 10, 1884), p. 6

这些八角鼓艺人不仅在会场上定时演出，还在自己住的地方为好奇的游人单独展示。[①] 在北京居住过的曾纪泽也似乎非常喜欢听这些艺人的演奏。他们在伦敦的几个月里，屡次赴曾府献艺，曾纪泽在日记中至少有七次提到过听“中国八角鼓班乐工奏乐”，有时还“复听良久”。

曾纪泽虽然对八角鼓艺人的演艺表现出了浓厚的兴趣，但他对赫德选派这样社会地位卑微的曲艺乐人代表中国参会却颇有微言，对他们在博览会上表演的曲目也并不认同。在 10 月 3 日写给赫德的信中，金登干汇报说：“曾侯说这些人选得不好，其中只有两个人够得上称乐师。他说中国有一种一个音阶为十二个音符的古典音乐，但是这些乐师演奏的曲调不是纯汉族的，而是从蒙古和别处传入的。”[②]

关于中国乐师在博览会上演奏什么乐曲，赫德有具体的指示，并为此与金登干有过不同的意见。他所要展现的是能体现中国人生活特色的音乐文化，当得知中国乐师在卫生博览会上演奏的曲目中竟然包括英国国歌和英国流行歌曲时，他颇不满，当即给金登干发电报明令指示：“中国乐师仅限演奏中国乐曲。”[③] 对此，一向对赫德俯首帖耳的金登干颇有些不解，他解释说，一开始他正是这样做的，但是他觉得中国的乐师“应能演奏《上帝保佑我女王》《上帝祝福威尔士亲王》《统治吧英国》和几首我们英国的歌曲”，并认为“这是不可少的”。他还据自己的亲眼所见和其他的例子力争道：

> 事实上，如果成功是根据群众的喝彩来判断的话，他们主要的成就应归于他们演奏了这些曲子。来到博览会或来英国的外国乐队，都力图用演奏这些我国的歌曲来获得人们的同情，在这方面中国乐师们的确获得莫大的荣誉。[④]

尽管金登干做了解释并据理力争，但赫德仍不为所动，他坚持己见，并解释说：

> 我不同意你让这些乐师演奏英国曲子，我怕他们只会被人嘲笑！他们演奏自己的音乐，可让中国人听着很顺耳，虽然英国人觉

① “Chinese Music at the Exhibition,” *The Pall Mall Gazette* (July 10, 1884), p. 6.
② 金登干 1884 年 10 月 30 日致赫德函，《密档》卷三，第 627 页。
③ 赫德 1884 年 8 月 12 日致金登干电，《中国海关密档》卷八，第 335 页。
④ 金登干 1884 年 8 月 1 日致赫德函，《密档》卷三，第 586–587 页。

得里面可能没什么内容，但我们希望他们演出的正是那个没什么内容。[①]

1873 年海关总税务司首次代表清政府参加维也纳国际博览会时，赫德曾让中国参展团在博览会将近结束时在维也纳歌剧院举办盛大的答谢音乐招待会，款待包括皇室成员及当地名流贵胄在内的 1400 多位来宾。“维也纳歌剧院所有的明星也都登台献艺，当地报界称这是当年最精彩的一场演出”。[②] 此次参加在自己国家举办的伦敦国际卫生博览会上，赫德打算再组织一次这样的招待会。但这次的招待会在时间和演出内容上要有所变化，招待会要在开幕时而不是在闭幕时举办，在节目的选择上也力求多样，不仅只是演唱演奏西方音乐，而是兼容中西音乐的“联合演出”。在 1884 年 2 月 17 日的信中，他提示金登干说：

> 你还记得那场盛大的音乐招待会一结束我们在维也纳的展出吗，好吧，我希望你以多少类似的方式来开始我们今年在伦敦的展出。在 6 月初或月中以前我们的东西不能运动，我们的展区也没有准备好。你能找到一个地方—— 一座大厅或歌剧院之一——在 10 号和 25 号之间用一个晚上吗？你能安排一场联合演出吗？——有第一流的军乐队和第一流的弦乐队演奏乐曲、几位最有名的歌星的唱歌、某个名演员的朗诵，我们的中国乐队演奏一首中国曲子、几支歌和一些乐曲（这将是他们公开的首场演出）。我想举行这样一个盛大招待会，我们可以打响第一炮，并且以这样一个榜样来协助把这季节搞得很出色。要向经严格挑选出来的那些人中的最精选的人士发出邀请——王族、政界、名流、文学艺术界等人士。你对这个主意仔细想想，并和内子商量一下。但在你觉得是否这么做以及做什么之前，不要向别人讲。在决定之后，千万小心要把管理、安排和发请柬的事掌握在你自己的手中，不许任何外人（如嘉理治和奥地利外交部）插手并“指挥”你。我想花 1000 镑可把这么个招待会办得不错，不等到闭幕而一开幕就立即出名。[③]

① 赫德 1884 年 9 月 14 日致金登干函，《密档》卷三，第 610–611 页。
② 魏尔特《赫德与中国海关》（上册），第 537 页。
③ 赫德 1884 年 2 月 17 日致金登干函，《密档》卷三，第 472–473 页。

在 3 月 8 日的信中，他又一次问金登干："你在 6 月可以举行那场招待会吗？"虽然他对举办招待会的想法仍有信心，但此次他也开始考虑费用的问题：

> 除非你确有把握搞成功，否则不要试着去办。当然我得"支付"花在这上面的 1000 镑，因此，除非是值得做，并且可以做得很好，我还不如省下这笔钱。不过这些博览会使我从腰包里拿出那么多钱，以致今年我得豁出去了。①

可惜的是，意外出现的情况（中法冲突、皇室成员的丧事）使得赫德举办音乐招待会的计划最终无法实施。②

二、金登干夫妇、中国乐人、英国乐曲

赫德虽是中国参加 1884 年伦敦国际卫生博览会并在展会上展示中国音乐的决策人和展项的主要策划者，但此次赫德本人并没有赴英，具体实施的是他的亲信、自 1874 年即被选为中国海关驻伦敦办事处主任的苏格兰人金登干。③金登干除了与伦敦国际卫生博览会主办方和清驻英使臣曾纪泽协调、为中国展品构建场所、随时向赫德汇报外，他还负责管理赴会的 31 名中国工作人员在伦敦的衣食住行④，有时甚至还得"教练乐师"。⑤金登干对赫德派中国乐队一事从一开始就很赞成，并预言："在不止一个意义上丝竹乐队将成为轰动一时的事。"⑥

---

① 赫德 1884 年 3 月 8 日致金登干函，《密档》卷三，第 489 页。

② 金登干 1884 年 5 月 1 日致赫德函，《密档》卷三，第 534 页。

③ 以往学界论及金登干时，或是讨论他在为清廷购买船舰中扮演的角色，或是评论其在中国内政外交（特别是在中法战争、澳门主权问题）上的功过，但对其在代表中国参加世博会方面所做的工作较少关注。韩国鐄先生提到他多次为赫德采买乐器、乐谱一事。关于金登干之生平、在大清海关的履历及与赫德的关系，其子 Robert Ronald Campbell 为其父所写的传记 *James Duncan Campbell: A Memoir by His Son* (Cambridge, Mass.: Harvard East Asia Monographs, 1970）一书中有详细的叙述。中文研究成果可见张寄谦：《金登干（J. D. Campbell）与中国海关》载《近代史研究》1989 年第 6 期，第 46–56 页；夏良才：《海关与中国近代化的关系——论中国海关驻伦敦办事处》载《历史研究》1991 年第 2 期，第 28–40 页。关于金登干与世博会，参见沈惠芬：《晚清海关与国际博览会》，第 33–63 页；程秀玲：《金登干与中国海关驻伦敦办事处》（福建师范大学硕士论文，2010 年），第 31–35 页。

④ 金登干 1884 年 6 月 6 日致赫德函，《密档》卷三，第 557–558 页。

⑤ 金登干 1884 年 7 月 25 日致赫德函，《密档》卷三，第 583 页。

⑥ 金登干 1884 年 3 月 21 日致赫德函，《密档》卷三，第 495 页。

按照赫德的指令，金登干在中国参展团员刚到伦敦不久就安排他们去伦敦最著名的音乐厅去听音乐会。在6月6日给赫德汇报工作的信中，他提到："店主和乐师今晚和明晚有艾伯特纪念堂听朱利叶斯·本尼迪克特爵士的音乐会的票。"他还计划"安排他们到伦敦一些名胜和游乐场去观光"。[①] 金登干这里提到的"艾伯特纪念堂"（Royal Albert Hall）是伦敦著名的音乐厅，可容纳听众五千两百多人次。是世界著名音乐家在伦敦演出的首选场地。金登干信中提到的朱利叶斯·本尼迪克爵士（Julius Benedict, 1804—1885）是出生于德国斯图加特的英国浪漫主义作曲家和歌剧指挥家。他曾先后师从韦伯和约翰·胡梅尔（Johann Nepomuk Hummel, 1778—1837）学习作曲。19岁离开德国后，他曾在维也纳、那不勒斯和巴黎等地的大歌剧院就职。1835年定居英国伦敦后，他先后在数个著名的剧院和交响乐队，如莱森剧院、德鲁里街剧院、女王陛下剧院和利物浦爱乐乐团任指挥。除担任歌剧指挥外，本尼迪克还以作曲闻名于世。[②] 值得一提的是，本尼迪克和曾纪泽不仅有过交往，在音乐上也曾合作过。1887年经由清驻英、法、比、意四国大臣刘瑞芬（1827—1892）之手交给英国外交部"以备兵勇谱奏之用""可合泰西乐器之用"的曾纪泽的《普天乐》谱，就是由本尼迪克配曲的。[③]

为了中国乐人在展览会上有成功的表现，金登干在对中国乐师演奏曲目的安排上也着实下了一番功夫。为了让他们的表演能引起当地英国观众的共鸣，他特意安排他们学习演奏英国歌曲。他先是建议阿理嗣教他们学着演奏《上帝保佑女王》(*God Save the Queen*)、《上帝祝福威尔士亲王》（*God Bless the Prince of Wales*）、《统治吧英国》（*Rule Britannia*）和几首英国人耳熟能详的歌曲。当具体负责教授这些乐曲的阿理嗣认为"这件事如不是不可能，也是非常困难"时，金登干也没有放弃，而是告诉阿氏："在说那是不可能之前，他需尽量努力去教他们。"后来考虑到阿理嗣与中国乐人的恶劣关系（详见下节），金登干把乐师们带到自己家里，"让每个人单独演奏[英国国歌]《上帝保佑女王》数次"，由他的夫人在钢琴上弹曲调亲自教授。[④] 值得

① 金登干1884年6月6日致赫德函，《密档》卷三，第568页。

② 参见《牛津简明音乐词典》（北京：人民音乐出版社，2002年版），第100页。另参见廖辅叔：《与音乐有缘的外交官——曾纪泽》，收入廖崇向编：《乐苑谈往——廖辅叔文集》（北京：华乐出版社，1996年版），第278页。

③ 关于本尼迪克为《普天乐》配曲及该曲在海外的出版和流传，笔者已有专文论述，见宫宏宇：《圣天子，奄有神州，声威震五洲——曾纪泽〈华祝歌〉〈普天乐〉考辨》载《中国音乐学》2013年第1期，第101–104页。

④ 金登干1884年6月20日致赫德函，《密档》卷三，第568页。

一提的是，金登干的夫人是个相当不错的钢琴演奏家，据金登干自己讲，她曾经“由于钢琴演奏得到了伦敦音乐学院的银质奖章，在80名比赛者中，她名列第二。”[①]

除金夫人外，金登干还请他认识的伦敦音乐家给这些中国乐人上音乐课，辅导他们排练并选择适合西方听众的乐曲。在6月27日写给赫德的信中，金登干提到：

> 明天我将开始让他们跟怀尔德博士的一名天才门生学一门音乐课，这人将教他们几首我国的歌曲，听他们演奏他们自己的乐曲，选出那些最适合西方人听的曲子，确定每支曲子的时间，并对演奏的节目提出一般性的建议。[②]

金登干在此之前向赫德汇报工作的信中也提到：

> 当他们演奏时，我们的提琴教师进来了，他帮了我们不少的忙，不过还是钢琴真正到达了预期的目的。内人说她可以使他们学会任何曲子。阿理嗣感到很惊奇。他们还试奏了《上帝祝福威尔士亲王》《快乐的家庭》和《再见吧老友》。几天之内我们将举行一次非正式的排练，我希望怀尔德博士的身体状况见好，那时他能出席予以最后的润色。对他们的这种关怀和鼓励，在他们的身上产生极好的效果。今晨阿理嗣告诉我，他们对多数曲子已熟悉了。[③]

最后，为了让中国乐人能在无人辅导的情况下练习英国歌曲，金登干还想出了一个办法，这就是“给他们买了一只演奏所有这些歌曲的廉价的美国百音盒”。[④]令他非常欣慰的是，这些北京乐人没有辜负他的厚望，7月9日博览会中国展馆开幕时，“中国乐队在桥上演奏，受到热烈的喝彩”。[⑤]在给赫德的信中，金登干是这样描述他们的表演的：

---

① 金登干1882年7月21日致赫德函，《密档》卷三，第97页。
② 金登干1884年6月27日致赫德函，《密档》卷三，第574页。
③ 金登干1884年6月20日致赫德函，《密档》卷三，第568页。
④ 金登干1884年6月20日致赫德函，《密档》卷三，第568页。
⑤ 金登干1884年7月11日致赫德函，《密档》卷三，第578页。

> 他们的演出以一首中国歌曲开始，以《上帝保佑我女王》结束。奏完《上帝保佑我女王》后要是有“再来一个”的喝彩，他们就演奏《上帝祝福威尔士亲王》。为了答谢进一步的欢呼鼓掌，他们演奏《统治吧英国》，最后以《上帝保佑我女王》结束演出。他们还能演奏《再见吧老友》，获得相当好的效果。[①]

北京八角鼓乐师们在中国展馆内外的餐厅、茶室、小桥、剧院的演出，也赢得了相当的赞誉。特别是他们演奏的英国旋律，更是让英国观众感动，威尔士亲王在参观完中国馆后，还亲自对“乐师们演奏英国歌曲表示感谢”。[②] 金登干甚至把展区内中国茶馆的生意兴隆也归功于这些乐师，“因为他们一开始演奏，屋里立刻挤满了人”。[③] 他甚至想在下一次的伦敦发明博览会上再次用音乐：“中国展区将还保持原状，只需添几件用来说明音乐和发明的东西就可以了。”[④]

中国乐人在伦敦博览会上的表现虽然颇令金登干满意，他们的“异国风味”带来了极高的“可看性”也一时成了吸引观众的一大景观，但他们所演奏的乐曲除了英国国歌《上帝保佑我女王》能让伦敦人“听出点眉目”外，其他曲目并不为当地所有的媒体认可。以伦敦的《倍尔美街报》（*The Pall Mall Gazette*）为例，该报刊登的几篇文章提到中国音乐和中国乐人的表演时都嘲讽有加。[⑤] 伦敦当地杂志对中国音乐的冷嘲热讽甚至被传到了国内和世界的其他角落。上海英文报纸《北华捷报》就转述过伦敦人对中国演戏的印象。[⑥] 连连地球底端新西兰的报纸也转载了中国人在伦敦博览会上奏乐的消息。[⑦]

中国乐师演奏英国乐曲虽然取得了在金登干看来非常好的效果，但却被赫德泼了一头冷水。8 月 12 日他在发给金登干的电报中明确指示：“中国乐师仅限演奏中国乐曲。”[⑧]

关于赫德提出的招待会，金登干也有自己的想法。他认为应入乡随俗：

> 我看最好是在向公共开放前的头天晚上安排一次对中国展区和收集品的“预展”，向所有知名人士发出请柬。……它可以是

① 金登干 1884 年 8 月 1 日致赫德函，《密档》卷三，第 587 页。
② 金登干 1884 年 7 月 18 日致赫德函，《密档》卷三，第 580 页。
③ 金登干 1884 年 10 月 3 日致赫德函，《密档》卷三，第 627 页。
④ 金登干 1884 年 9 月 26 日致赫德函，《密档》卷三，第 622 页。
⑤ “Chinese Music at the Exhibition,” *The Pall Mall Gazette* (July 10, 1884), p. 6.
⑥ *North China Herald* (August 22, 1884), p. 209.
⑦ *Marlborough Express* (November 22, 1884), p. 2.
⑧ 赫德 1884 年 8 月 12 日致金登干电，《密档》卷八，第 335 页。

> 一次私人学术讨论会，尊夫人在那里可以举行一次“在家会客”活动，在晚间欢迎到会的客人并和他们一起聚会，他们到别处是不能做得这么好的。茶馆供应茶水，餐馆供应点心和饮料，可以搭个台来给中国戏班演出。人们将前来享受这新的感受，各国的天才可听听它的效果。[①]

金登干对伦敦卫生博览会中国馆成功的贡献还表现在他与中国乐人的和睦关系以及他对阿理嗣对中国乐人大打出手事件的公平处理上。当听到阿理嗣与中国乐工发生冲突后（详见下节），金登干“极为不安、气愤和恼怒……立刻派人将阿理嗣叫来，严厉地训斥了他”。第二天早晨，当听完中国侍者向金登干抱怨阿理嗣对中国人动手之事时，他申斥阿理嗣说：“他的行动，如在任何情况下公之于众，将给整个海关丢脸。”他要求阿理嗣“尽量用好话和鼓励来引导中国人练习他们的乐曲”，如发现有什么缺点，必须向他请示，“决不可为任何原因而碰中国人一下”。他甚至警告阿理嗣说：“如果他第二次再这么做，我们将免他的职。”

金登干知道阿理嗣和赫德的私交甚笃，但事情发生后，他还是立刻给赫德发去电报，告诉他阿理嗣“因虐待中国人，可能需调动”。为了避免造成任何负面影响，金登干也做了些善后工作。他“指示聂务满先生暗中见了那[个目睹整个过程的]警察，了解发生的事，特别是他是否曾把发生过的事向任何人报告过”。[②] 最后，金登干还是不放心阿理嗣，决定自己管理这些乐师。中国乐师们在金登干的管理下不但没有生任何麻烦，而且“在每一方面的举止都很规矩。”[③] 正是由于有了金登干的调和与公正处事，中国乐工才得以忘却与与阿理嗣的不快，在伦敦度过了一段很愉快的时光。伦敦报纸报道说：“他们喜欢英国。”[④] 博览会结束时，有些乐工甚至想留下来继续演出。[⑤] 为表示他他们的感激之情，他们在 10 月份离开伦敦前夕送给金登干一份由曾纪泽撰写的感谢辞和一本装着他们的相片的纪念册。[⑥]

---

① 金登干 1884 年 4 月 25 日致赫德函，《密档》卷三，第 526–527 页。
② 金登干 1884 年 6 月 13 日致赫德函，《密档》卷三，第 565–567 页。
③ 金登干 1884 年 6 月 27 日致赫德函，《密档》卷三，第 574 页。
④ “Lunch with the Celestials”, *The Pall Mall Gazette* (July 5, 1884), p. 4.
⑤ 金登干 1884 年 9 月 12 日致赫德函，《密档》卷三，第 609 页。
⑥ 金登干 1884 年 10 月 10 日致赫德函，《密档》卷三，第 632 页。

三、阿理嗣、殴打中国乐人事件

与金登干同中国赴会人员的和睦相处形成鲜明的对照，伦敦卫生博览会期间，被赫德专程派赴伦敦讲解中国音乐的比利时籍海关洋员阿理嗣却与中国乐人屡次发生冲突，甚至大打出手，并惊动了英国警察。

阿理嗣（J. A. van Aalst）（见图 8.4）1858 年生于位于比利时中南部的那慕尔（Namur）城。1881 年 3 月考入中国海关，先是在广州任三等钤字手，后于 1883 年 4 月调内班，在北京总税务司署任邮政供事。由于阿理嗣在音乐上的专长（专业音乐学院毕业，主修长笛，会演奏钢琴和双簧管等乐器），他在 1883 年 4 月 1 日正式就任之前就已经和赫德一起奏乐了。[①] 伦敦国际卫生博览会期间他作为比利时人得以成行完全是得益于赫德对他音乐才能的器重，但他却因为性情暴躁、专横跋扈最终辜负了赫德对他的期望，不仅没有完成他的本职工作，还差点将赫德“在餐馆演奏音乐，用中国日常生活中的乐事来折磨伦敦人的听觉”的计划搞砸。[②]



图 8.4

图示来源：*Catalogue of the Collection of Chinese Exhibits at the Liège Universal and International Exhibitions* (Shanghai: Statistical Department of the Inspect. General of Customs, 1905)

---

① 韩国鐄：《阿理嗣小传》，第 156 页。关于阿理嗣在大清海关的履历，参见《密档》卷三，第 193 页，编者注。

② 赫德 1884 年 1 月 14 日致金登干函，《密档》卷三，第 452 页。

事实上，阿理嗣与中国赴会人员间的不和早在中国驶向伦敦的旅途中就已见端倪。中国赴会人员起初只是对阿理嗣不满，抱怨他没有尽到他的职责，“在航程中不关心他们的舒适，他们受到的待遇并不像其他二等舱的乘客那样，并且还吃不饱”。但中国团员抵达伦敦不久，阿理嗣就与他们发生了肢体冲突。他借口对方不服从他，“当着警察的面踢了一名乐师和一名厨师”。挨了踢的中国人也不示弱，“抓起一个平底锅就要向阿理嗣冲去，要是警察没拉住他的话，就冲过去了。那些中国人都非常激动”[①]。虽然事后阿理嗣意识到了自己的错误，对自己的鲁莽行为“感到很抱歉”，并“力图与中国人和好”。[②]但他旧习难改，事过没有几天，6 月 23 日他就又与中国乐人大打出手。根据阿理嗣自己的陈述，这次是由于“一个中国人粗野地侮辱了他”。但据在场的中国侍者说，那个中国乐师实际上并没有骂他，但的确对阿理嗣“是不恭敬的”，于是阿理嗣就打了他个嘴巴。不过，中国乐师也不是好欺负的，抄起长笛就还手，还把阿理嗣右眼下面打出一个很深的口子。别的乐师也一起揍他，即使是当阿理嗣到中国侍者的房间清洗出血的伤口时，几个中国乐师仍不依不饶地在后面追着抓他。“根据警察的叙述他们会打死他，不过，根据侍者的说法，他们只想把他带到曾侯那里。”事已至此，金登干只好遵循赫德“阿理嗣因虐待中国人应予撤换”的电报指示，正式给阿理嗣写了封信，禁止他“与中国人有任何往来，或在博览会做什么工作”。鉴于中国乐师与阿理嗣的关系已到了水火不容的地步，金登干和赫德的弟弟赫政（James H. Hart）都认为不应交给他任何可能与中国人接触的工作。金登干最后决定将阿理嗣从卫生博览会中国展团秘书一职调离，改派在办公室做不与中国人发生任何关系的展品编目工作。[③]

阿理嗣与中国乐工两次大打出手的事，使金登干和赫德都颇为恼火，特别是 6 月 23 日那次打人事件，甚至惊动了次日正好来中国展区巡视的曾纪泽，险些造成外交事件。作为中国使节，曾纪泽对海关洋员阿理嗣不好多说什么，只能是对中国乐人多加管教，他“训斥了乐师们，告诉他们受我[金登干]的指挥，不管我给他们什么指示，他们都得服从。他还告诉他们彼此间一定不能口角，等等”[④]。

以上提到，把阿理嗣派到伦敦卫生博览会管理中国乐师、搞有关中国音

① 金登干 1884 年 6 月 13 日致赫德函，《密档》卷三，第 565–567 页。
② 金登干 1884 年 6 月 20 日致赫德函，《密档》卷三，第 567 页。
③ 金登干 1884 年 6 月 27 日致赫德函，《密档》卷三，第 573–574 页。
④ 金登干 1884 年 6 月 27 日致赫德函，《密档》卷三，第 574 页。

乐的讲座，本是赫德的主意。阿理嗣屡次犯错使得赫德很没面子。其实，对阿理嗣的个性及火爆脾气，赫德已有所耳闻。早在阿理嗣赴伦敦之前，赫德就在写给金登干的信中提醒说：

> 阿理嗣很有才气，我挺喜欢他，但据说他与他人相处时乖僻而脾气不好。不要把任何一般管理中国人的事交给他，否则他将用他的规章逼得他们发狂。当你通过他向中国人发布命令时，最好是把他们召集起来，让他当着你的面传达并布置工作。他容易发怒，然后用错误的方式来辩解，并且用这样一种方式把他的愤怒老挂在嘴边，以致夸大原来感情上的创伤。[①]

即使如此，但当金登干 6 月 14 日电告他“阿理嗣因虐待中国人，可能需调离”的消息后，赫德仍颇感不安，在 6 月 19 日的信中，他指示金登干“采取必要的措施”。[②] 第二天，他又在电报中指示金登干“如必要，把阿理嗣的行为报来，避免流言蜚语”。[③] 在 6 月 21 日给金登干的信中，他又详细写道：

> 你那份关于阿理嗣虐待中国人的电报使我不安。我希望他现在举止得当，他有时情绪抑郁、急躁，控制不住自己的感情，但他是一个精明人，我对他很感兴趣。像所有白手起家的人那样，他当然不具备实际上是遗传下来的那种品德基础：经过三四代人的地位责任感以及高雅生活养成的彬彬有礼，使朦胧意识的人具有“他家族的第一个人”必须具备的风度和头脑冷静。经验告诉我，尽管这类人确实值得同情和帮助，但把他们扶得太高了是个错误，他们忘其所以，忘却了他们的朋友，为自己拼命获取好处，成为与他们有关事情中的捣乱分子。我给了阿理嗣十分尖锐的书面指示，并警告他你有最广泛的权限。[④]

在 6 月 29 日发给金登干的电报中，赫德的确专门致电阿理嗣，警告他

---

① 赫德 1884 年 3 月 23 日致金登干函，《密档》卷三，第 498–499 页。
② 赫德 1884 年 6 月 19 日致金登干函，《密档》卷三，第 579 页。
③ 赫德 1884 年 6 月 20 日致金登干电，《密档》卷八，第 330 页。
④ 赫德 1884 年 6 月 21 日致金登干函，《密档》卷三，第 570 页。

说，他已授予金登干“解雇不能令人满意的雇员”的权力。[①] 不过，对于阿理嗣由于坏脾气而造成的尴尬，赫德和金登干也都感到遗憾。赫德在 6 月 19 日的信中甚至以经济损失心情受影响为由，为他开脱说：“这可怜的人失去了他在丽如银行的小笔存款，可能增加了他的忧郁情绪。他受过很好的教育，人很聪明，但有些急躁，控制不住自己，并且极不愿意任何人‘教训’他。”[②] 在 8 月 26 日的信中，赫德又提到：“他的急躁竟然使他陷入如此困难的处境，我觉得很遗憾。他的脾气都露在脸上，但他聪明且心地好。”[③] 伦敦卫生博览会结束后，赫德在给金登干的信中甚至不无责怪地写道：

> 你使阿理嗣这么长时间精神上负担过重，我觉得很遗憾。一个星期无疑是罪有应得，但三个月对这青年人来说是难以忍受的。他十分敏感，并且在受到和蔼体贴对待时，他是够驯顺和充满深情的，至少这是我对他的体会。虽然我经常担心把他捧得太快而使他会像那些已经爬上来的人那样，太早就不服驾驭，忘记了帮他们向上爬的梯子。可是我希望你对待他的办法并没有伤害他，而是像“马特洛克的一个疗程”那样有效！[④]

事实证明，阿理嗣虐待中国乐人一事并没有影响赫德对他的青睐。伦敦卫生博览会结束后不到一年，赫德就将他提升为四等帮办前班。1896 年 2 月又将其升为北京副税务司兼临时稽查司，并与 1897 年 3 月将其调任临时署邮务司。1899 年 1 月阿理嗣被调到邮政局并正式任邮政司一直到 1901 年 1 月，然后再调回税务局。在此任内，他被派驻过三山、厦门、梧州等地，直到 1914 年 2 月自己辞职。值得注意的是，虽然阿理嗣在 1884 年伦敦卫生博览会上的表现欠佳，但之后赫德仍委派他参加过数次博览会。其中最重要的一次是他担任副监督的 1905 年比利时列日国际博览会。为此，阿理嗣还荣获了清政府的三品衔、双龙二等第三宝星及比利时和荷兰的勋章。[⑤] 遗憾的是，阿理嗣虽因此次世博会受到官方的嘉奖，但他与中国赴会人员的关系仍没有根本的改

---

① 赫德 1884 年 6 月 29 日致金登干电，《密档》卷八，第 331 页。
② 赫德 1884 年 6 月 19 日致金登干函，《密档》卷三，第 566 页。
③ 赫德 1884 年 8 月 26 日致金登干函，《密档》卷三，第 595 页。
④ 赫德 1884 年 12 月 5 日致金登干函，《密档》卷三，第 674 页。
⑤ China Maritime Customs, *Documents Illustrative of the Origin, Development, and Activities of the Chinese Customs Service* (Shanghai: Statistical Department, Inspectorate General of Customs, 1937–1940), Vol. 2, p. 174.

变，如在比利时列日展会期间，他又屡与参会的中国人发生矛盾。赴会的两名华商抱怨他“欺凌商人，遇事阻梗”，甚至以罢展相胁。清驻比利时公使杨兆鋆（1854—1916）也控告其“傲愎寡俦”，请求将其撤职。清商部接到投诉后也敦请外务部札令税务司“迅电阿理嗣离开会市以顺商情”。最后，阿理嗣以请假为由离开会场。[①] 赫德 1905 年 7 月 9 日在给金登干的信中也提到：“中国驻比利时公使已再次抱怨阿理嗣的傲慢，不服从和凶狠！”但他非但没有责备阿理嗣，还替他打抱不平说：“由于阿理嗣的工作，中国的展出获得成功，现在他们想过河拆桥了。”[②]

以上提到，赫德派阿理嗣到伦敦的主要目的之一，是让他在卫生博览会上宣读他的有关中国音乐的讲稿。但由于种种原因，阿理嗣的讲座迟迟没有办成。在 9 月 7 日写给金登干的信中，赫德再一次提到“我希望阿理嗣将做音乐方面的讲演”[③]。9 月 28 日，他又在给金登干的电报中提到请“阿理嗣作论音乐的报告”一事。[④] 但遗憾的是，尽管金登干做了努力，因为“音乐主要属于明年的博览会而不在卫生博览会的方案中”，这个讲座最终还是没有搞成。只是“在中文目录中有阿理嗣写的论中国音乐的短文”[⑤]。

四、《伦敦博览会中国展品图示目录》中的“中国音乐”词条

阿理嗣虽然在伦敦博览会期间没有完成赫德交给他的指导中国乐人和讲解中国音乐的任务，但就展示中国音乐来讲，他也不虚此行。因为他“在编目工作上干得不错”[⑥]，这里所说的“编目”就包括中国音乐。中外学界谈起阿理嗣时，一般只提到他 1884 年由中国海关总税务司署在上海出版的《中国音乐》一书。[⑦] 正如韩国鐄先生所述，阿理嗣之所以成为“20 世纪 50 年代前几乎是有关中国音乐主题被引用最多的一位著者”，就是因为他写了这本在西语

---

① 参见沈惠芬：《晚清海关与国际博览会》，第 77 页；赵祐志：《跃上国际舞台：清季中国参加万国博览会之研究（1866—1911）》载《台湾师范大学历史学报》第 25 期（1997 年 6 月），第 32 页。

②见《密档》卷七，第 850–851 页。

③ 赫德 1884 年 9 月 7 日致金登干函，《密档》卷三，第 607 页。

④ 赫德 1884 年 9 月 27 日致金登干电，《密档》卷八，第 346 页。

⑤ 金登干 1884 年 10 月 3 日致赫德函，《密档》卷三，第 625 页。

⑥ 金登干 1884 年 9 月 12 日致赫德函，《密档》卷三，第 609 页。

⑦ 林青华：《清末比利时人阿理嗣与中国音乐》载《中央音乐学院学报》2003 年第 1 期，第 76–79 页。

读者中流传极广的西文中国乐书。[①] 但对于阿理嗣撰写的《1884 年伦敦国际卫生博览会中国展品图示目录》（以下简称《目录》）中的“中国音乐”词条，却很少有学者提到。[②]

《目录》中的这篇长达近四十页的“中国音乐”词条是全书的最后一章（第 26 章），由三大部分组成，分别为：“乐器”（见图 9.5）、“中国音乐简述”“中国音乐曲目”。与以往博览会上只是将中国乐器与其他中国日常生活用具当成“炫奇”物件在展柜中展出的做法不同，阿理嗣在“乐器”部分不但按照中国的“八音”分类法较系统地介绍了中国雅乐和俗乐中所常用的三大类乐器——打击、吹奏、弦类乐器，对每种乐器的形制、产地和功用等也大多有简略的提示。他依次解释的革鼓类敲击乐器包括民间乐队中用的堂鼓、民间戏班里用的梆鼓、文庙等宗教仪式上用的搏附鼓、民间艺人用的八角鼓、歌舞用的鼓和街头小贩用的鼗鼓。木类打击乐器有郊庙礼乐中用来表示音乐起始的柷、敔，民间乐队中用来击节的板子、和尚念经时用的木鱼。石类乐器有帝王礼乐用的特磬；金属类乐器有锣、钟、铎、云锣、钹、钲；竹木类的吹奏类乐器有箫、笛子、龙笛、管子、笙；石类的奏乐器有：石箫、石笛子、海螺；金属类吹奏乐器有葬仪上用的号筒、喇嘛用的喇叭、刚筒；木制和金属类的吹奏乐器有唢呐、鸽哨；弹拨类弦乐器有：琴、瑟、筝、琵琶、双琴、三弦、月琴、扬琴；弓弦乐器有胡琴、二弦等。

在《目录》的“中国音乐简述”(Short Account of Chinese Music)部分，阿理嗣首先用了四页的篇幅简述中国人关于音乐起源的传说（伏羲制乐），律吕（黄帝制律），秦始皇焚书使古乐失传，唐玄宗与康熙的兴乐之举，中国古代所用的五声、七声音阶，元代蒙古人引进的五声音阶，工尺记谱法，工尺谱在时值、节拍、节奏上的缺陷及该记谱法后来的流变。在之后的“仪式音乐”（Ritual Music）一节中，他介绍了中国的宫廷雅乐，文庙礼乐，皇帝祭祀天地、日月、先祖、先农仪式上用的乐舞，包括“儒教”在内的宗教音乐、赞颂歌曲及其所用乐器。在“通俗音乐”（Popular Music）一节，他以戏曲、说唱、民谣、婚庆丧葬鼓班和街头音乐为例简述了日常生活中的音乐。

---

① 阿理嗣《中国音乐》在 20 世纪就至少再版 6 次，分别为 1933 年、1939 年、1955 年、1964 年、1965 年、2012 年。Han Kuo-huang, “J. A. Van Aalst and His Chinese Music,” *Asian Music*, 11.2 (1988), p. 127.

② 严晓星在《高罗佩以前古琴西徂史料概述》（载《南京艺术学院学报》2008 年第 1 期音乐与表演版，第 29 页）一文中将《1884 年伦敦国际卫生博览会中国展品图示目录》中的“中国音乐”词条与阿理嗣同年出版的单行本《中国音乐》混为一谈，有误。

Chinese Music. 143

XXVI.—CHINESE MUSIC.

1.—MUSICAL INSTRUMENTS.

INSTRUMENTS OF PERCUSSION.

A.—Drums.

1. T'ang-Ku: Large Drums, three, used by the Band. The Chinese have a great variety of drums, the diameters of which vary from a few inches to several feet. The largest are used at the Imperial and Religious Ceremonies. They are richly ornamented with dragons, flowers, and other designs.
2. Pang-Ku: Orchestra Drum, used in popular bands to mark the time.
3. Po-fu-Ku: Barrel Drum.
4. Pa-chiŏ-Ku: Tambourine, used sometimes by ballad-singers to accompany their songs.
5. T'ao-Ku: Pedlar's Drum, used mostly by hawkers in millinery goods to announce their approach. It is a peculiar feature of Chinese hawking that each corporation has a signal of its own by which it can be readily recognised.
6. Hua-Ku: Flowered Drum, used by strolling-singers.

B.—Wood.

7. Chu: An instrument having the form of a square box. It is painted with the five Chinese colours, and is used only at the Imperial Religious Ceremonies to give the signal to begin the music—a rather cumbrous mode of producing a simple result.
8. Wu: An instrument having the form of a creeping tiger. It is used only at Imperial Ceremonies,

THE SHENG OR MOUTH ORGAN. (See page 148.)

MUSICAL INSTRUMENTS.
1. Moon Guitar. 2. Funeral Trombone. 3. Lapa. 4. Drum.



图 8.5

图示来源：*Illustrated Catalogue of a Chinese Collection of Exhibits for the International Health Exhibition, London, 1884* (London: William Clowes, 1884)

《目录》“中国音乐”词条的第三部分题为“中国音乐曲目”（Programme of Chinese Music），“节目单”（Programme）一词表明，此部分应是中国乐人在此次伦敦卫生博览会上表演的节目说明书。这部分由三节组成，分别列举“器乐曲”“声乐曲”和“戏曲”唱段。其中前十首器乐曲和前六首声乐曲附有五线谱谱例。十首器乐曲中，最值得注意的是第一首被标明为“中国国歌”（Chinese National Anthem）的创作歌曲《华祝歌》（Hoa Tchou Ko）。

《华祝歌》是曾纪泽驻欧期间创作的两首国歌之一。该曲为曾纪泽于 1883 年 10 月 20 日首创，11 月 27 日命名为“华祝歌”，1884 年 1 月 31 日配曲（“注宫商节奏”），同年 6 月 23 日交由赴伦敦卫生博览会中国八角鼓乐工学奏。[①]《目录》中刊印的《华祝歌》只有曾侯的好友、英国诗人傅澧兰（Humphrey William Freeland, 1814—1892）的英译歌词[②]，没有附中文原词。但幸运的是，傅澧兰自费刊印的九种语言的《华祝歌》（没有歌谱）单行本里有曾纪泽的中文原词。[③]以下即是《华祝歌》的中文原词和的英译（见表 8.1）。

除国歌《华祝歌》外，《目录》中“中国音乐”词条的“器乐曲”部分还附有《大八板》《开手吧》《打花鼓》（见图 8.6）、《大鼓》《柳青娘》《姑娘表》《妈妈好明白》《出殡曲》《婚庆曲》。“声乐曲”部分所附谱例比阿理嗣《中国音乐》一书中的还多，有《进兰房》《王大娘》《烟花柳巷》（《十五朵花》）、《大新春》《画扇面》《摔镜子》。其余的歌曲和戏曲选曲则只有歌词大意简介。

如果将《目录》中“中国音乐”词条与阿理嗣同年在上海出版的成书《中国音乐》对比一下，就不难看出两者间的渊源关系。后者除了在著书目的（“尝试指出中西音乐之异同，用最不使人疲倦的语言阐述深奥难解的理论问题，增添迄今出版的未曾见过的细节，提供简短而扼要的有关中国音乐的论述”[④]）、篇幅（从正文和图示近 40 页增加到 84 页）、体例（从展品编目到专书，正文中提供了汉字，加了脚注、中西文书目，添加了旋宫转调图、律吕表、乐舞图例等）

---

① 曾纪泽在其《出使英法俄国日记》中零星提到了《华祝歌》的创作历程，见第 669、679、695、729 页。

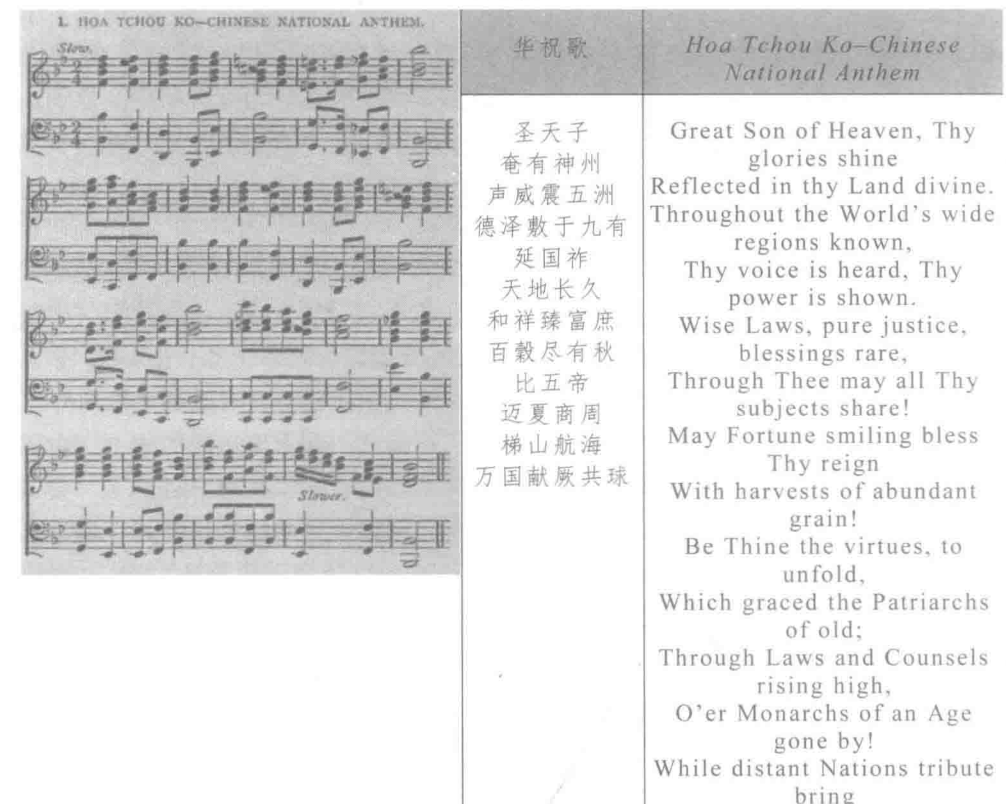
② 傅澧兰与曾纪泽的前任郭嵩焘也有过不浅的交往，郭嵩焘 1879 年离开伦敦时，傅氏也曾以诗相赠。见郭廷以编：《郭嵩焘先生年谱》（台北：“中央研究院”，1971 年版），第 836–837 页。

③ H. W. Freeland, *Hoa Tchou Ko, Chinese National Air, Freely Paraphrased in English and Other Languages* (Hertford: Stephen Austin and Sons, 188?). 日本东洋文库存该译本。感谢东京大学新堀歓乃博士为笔者复印此资料。关于傅澧兰与曾纪泽的交往及《华祝歌》的西文译本，详见宫宏宇：《圣天子，奄有神州，声威震五洲——曾纪泽〈华祝歌〉〈普天乐〉考辨》，第 99–101 页。

④ J. A. Van Aalst, *Chinese Music* (Shanghai, Yokohama, Hong Kong: Kelly and Walsh, 1884), “Introduction”.

外，在整体构架上和理论思维上并没有根本的变化。《目录》中的“中国音乐”词条虽然没有同年首版的《中国音乐》单行本影响深远，但也曾被海外汉学家当成研究中国音乐的参考资料。如法国音乐学家路易·拉卢瓦（Louis Laloy, 1874—1944）在其 1909 年在巴黎出版的《中国音乐》一书“研究资料”一节中，就列有该文。① 德国心理声学家和物理学家赫尔曼·冯·赫尔姆霍茨在其经典著作《音调的感觉》中分析的中国音乐谱例也来自对伦敦卫生博览会上中国乐人的“四次私下采访”。②

表 8.1



	华祝歌	Hoa Tchou Ko–Chinese National Anthem
	圣天子 奄有神州 声威震五洲 德泽敷于九有 延国祚 天地长久 和祥臻富庶 百穀尽有秋 比五帝 迈夏商周 梯山航海 万国献厥共球	Great Son of Heaven, Thy glories shine Reflected in thy Land divine. Throughout the World's wide regions known, Thy voice is heard, Thy power is shown. Wise Laws, pure justice, blessings rare, Through Thee may all Thy subjects share! May Fortune smiling bless Thy reign With harvests of abundant grain! Be Thine the virtues, to unfold, Which graced the Patriarchs of old; Through Laws and Counsels rising high, O'er Monarchs of an Age gone by! While distant Nations tribute bring Of Peace the pledge and offering!

① Louis Laloy, *La Musique Chinoise* (Paris: Henri Laurens, 1909), p. 7.
② Hermann von Helmholtz, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music* (London: Longmans Green and Co., 1895), p. 522.

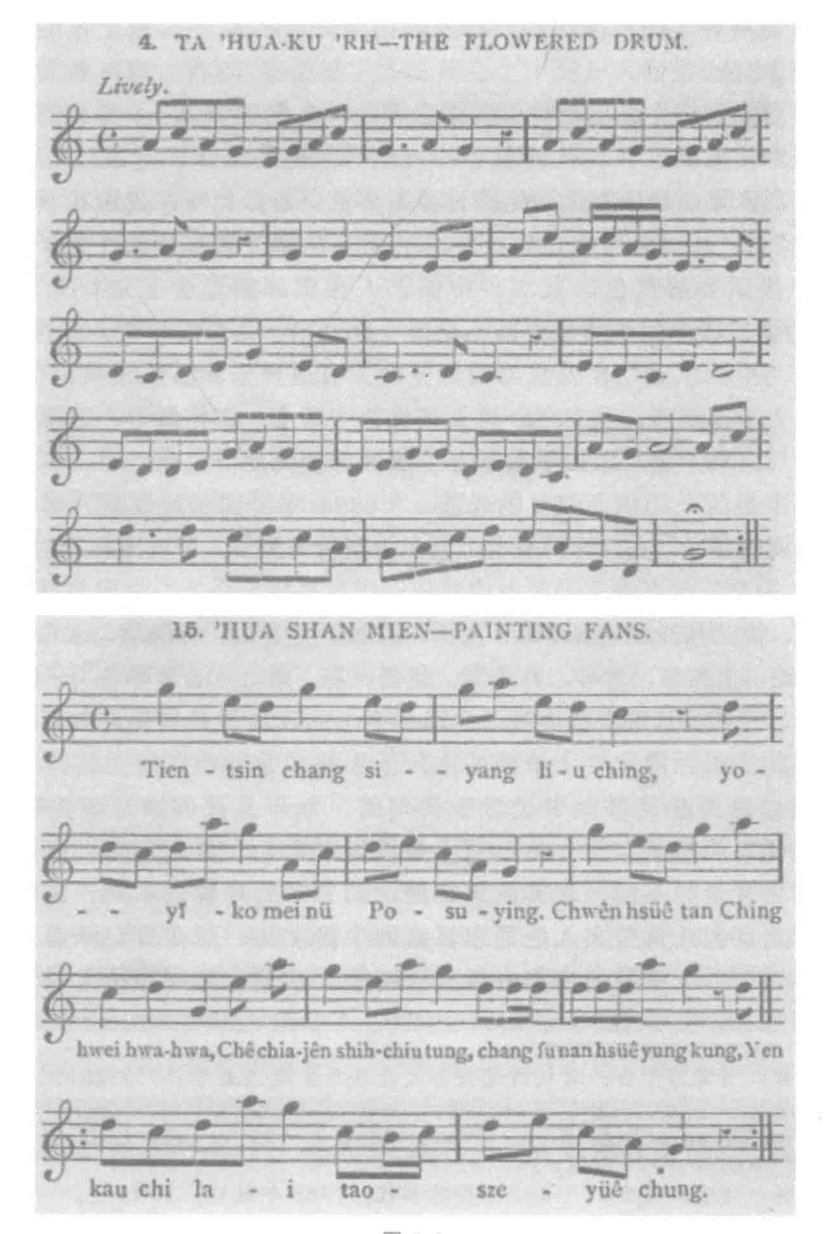


图 8.6

图示来源：China Imperial Maritime Customs, *Illustrated Catalogue of a Chinese Collection of Exhibits for the International Health Exhibition, London, 1884* (London: William Clowes and Sons, 1884), pp. 161,169

五、结语

有学者注意到，“近代博览会的兴起固然主要是源于商品经济与科技传播的需要，但大众娱乐文化又始终与各类博览会形影相随，成为其不可或缺的构成要素”[①]。从以上的叙述可以看出，音乐表演在伦敦卫生博览会上的确充当了一个很重要的角色。其实，中国艺人在国际博览会上进行音乐表演，1884年的伦敦国际卫生博览会既不是第一次，也不是最后一次。早在1851年就有一个“中国家庭”在伦敦万国博览会上有过声乐和器乐表演。[②] 1867年巴黎博览会举办期间，又有“一粤人携优伶一班至，旗帜新鲜，冠服华丽，登台演剧”[③]。1894年，法国里昂举办“国际与殖民地博览会”时，有来自越南西贡富商带领的一团华人演员的表演。[④] 1904年美国圣路易斯万国博览会也有中国戏剧表演。[⑤] 在国际博览会上展示中国传统乐器，伦敦国际卫生博览会也不是首例。1873年在维也纳举办的奥匈帝国世界博览会上，中国的展品中有弦子、唢呐、笛、九云锣、双清琴、皮鼓、二弦、竹二胡、竹四胡、木鱼、清磬、帝钟、小镲、七弦琴、月琴、八角琴、琵琶、筝、箫、八音琴等各类乐器。[⑥]

但是，中国在1884年伦敦卫生博览会上的表现却是独特且前所鲜见的。首先，在此次国际博览会上表演的中国乐人是由掌管中国海关的洋员赫德选派的，是由海关驻伦敦代表金登干管理的，而不是民间戏班班主挑头组织的；他们代表的是国家的文化，而不是以谋求个人利益为宗旨。但是，由于选派者文化背景的不同，对其所选择展示的音乐的理解也不同。在赫德的眼里，来自北京的八角鼓艺人能展现真实的中国文化，而在曾纪泽看来，“纯汉族”的“十二个音符的古典音乐”，而非“从蒙古和别处传入的”音乐才

---

① 马敏：《寓乐于会：近代博览会与大众娱乐》载《史学月刊》2010年第1期，第91页。

② “The Chinese Exhibition,” *Times* (May 2, 1851); “The Chinese Family,” *Illustrated London News* (May 24, 1851).

③ 王韬：《漫游随录》（长沙：岳麓书社，1985年版），第93页。

④ 罗仕龙：《十九世纪下半叶法国戏剧舞台上的中国艺人》载《戏剧研究》2012年第10期，第18页。

⑤ 王正华：《呈现“中国”：晚清参与1904年美国圣路易斯万国博览会之研究》收入黄克武编：《画中有话——近代中国的视觉表述与文化构图》（台北：“中央研究院”近代研究所，2003年版），第443页。

⑥ *Port Catalogues of the Chinese Customs' Collection of the Austro-Hungarian Universal Exhibition, Vienna, 1873* (Shanghai: Statistical Department of the Inspectorate General of Customs, 1873), pp. 36, 260–262, 286, 348, 396, 474.

应是博览会的上选。[1] 其次，与以往的展示性的唱唱小曲、弹弹琵琶和表演些杂耍的武戏不同，1884 年伦敦卫生博览会上中国乐人带给西方观众的是中国北方民间曲艺——八角鼓艺术，这为伦敦人领略纯正的中国民间说唱艺术提供了机会。再次，中国艺人在此次博览会上的表演除了中国民间八角鼓曲牌和民间小曲外，还演奏了当代创作曲目《华祝歌》。此外，中国乐人演奏的英国曲目也开了用中国乐器演奏西方乐曲的先河。

①《密档》卷三，第 627 页。

第九章　法国汉学家库朗与其《中国古典音乐史论》

时人关于中乐之著作，实以西儒所撰者，远较国人自著者为多，为精。……西儒关于中乐之著作，类皆出自彼邦教堂牧师、使馆译官、商人、旅客之手。往往嫌其美中不足，然持与国人自著者相较，固已高出数倍。

——王光祈《中国音乐史》“自序”（1931）

在我国历史上，中国音乐史的研究，开始很迟。郑觐文《中国音乐史》……不问真伪，摭拾古人之言，杂凑成书，充满复古神秘思想，于本门科学，可以说，是毫无贡献的。许之衡《中国音乐小史》……较有条理，但从书本到书本，企图在古人之间，别白是非，从而得出自己的结论，则是不够的。……王光祈《中国音乐史》……用大半部书的篇幅去写一个乐律问题，先是从我国历史中拣取一些管律理论的糟粕，后是津津乐道一个德国教授所做的一次极普通的试验……目的在让后者来压倒前者；后半部草草讲些有关乐谱、乐队、乐种等问题，对我国发展最高的戏曲音乐非但不能从中看出我国劳动人民在音乐创作上的成就，反而无限抬高“近代西洋音乐家之所为”。

——杨荫浏《中国古代音乐史稿》“后记”（1977）

引　子

“我国的音乐历史源远流长，在音乐文献方面，除历代正史多有‘音乐志’或‘乐律志’的记叙外，尚有散见于历代各种野史、诗文、笔记中的大批史料，实属内容宏富，领域宽广。而专

门将音乐作为历史科学研究的对象以及将其专著径直命名为‘中国音乐史’者，则是迟至本世纪[20 世纪]初的事。”[①]

以上朱舟先生这段写于 1988 年的话，可以说代表了当代中国音乐学界关于中国音乐史研究开端问题的共识。准确地说，国内真正现代意义上的中国音乐史研究，在 20 世纪 20 年代初才略显端倪。20 世纪 20 年代初，区石溪、罗伯夔、季青等相继在上海中华音乐会 1923 年 8 月创刊的《音乐季刊》与 1915 年 3 月创刊的《小说新报》上就中国音乐史著文，但这些数百字的短文也仅仅是关于“中国音乐源流”之简述。[②] 1924 年，宋振海在《音乐季刊》第 4 期发表标题为《中国音乐史略》的文章，但全文仅将伶伦作律、夔典乐、周公制礼、汉立乐府、魏尚胡声、大唐盛雅乐、玄宗置教坊、宋改乐章、元置乐工、明复雅乐、清盛杂剧等大事件依次提了一下，全文只有短短不到两页的篇幅。[③] 1922 年，叶伯和（1889—1945）的“实是我国历史上将音乐作为专门科学研究对象而写的第一部新型的音乐史著作”[④]。《中国音乐史》上卷在成都自费出版，但该书所阐述的，除了“声乐的起源、乐器的起源”外，也仅简单地涉及音阶之措定、国乐之制作、声乐器乐的发达及分类、乐谱之订正、当时的音乐家、古乐的失传与复兴、乐府的设立、印度音乐的输入、雅乐的沦亡、胡乐器的流传、歌剧的渐盛、乐谱的遗留等。近期有学者甚至认为“就中国古代音乐史学的学科著述成果来说，真正具有现代学术形态，基本上是在专题研究基础上建立起来的系统性成果，是从王光祈的《中国音乐史》开始的”[⑤]。

值得注意的是，无论是 20 年代的叶伯和，还是 30 年代的王光祈，其中国音乐史研究之肇始都与西人有关。促使叶伯和自费刊印《中国音乐史》的直接

① 朱舟：《叶伯和〈中国音乐史〉述评》载《音乐探索》1988 年第 1 期，第 11 页。

② 区石溪：《中国音乐源流考》，罗伯夔：《中国音乐源流考》载《音乐季刊》1923 年第 1 期，第 5–6 页，第 6–7 页。季青：《历代音乐源流考》载《小说新报》1923 年第 8 卷 8 期，第 7–10 页。

③ 宋振海：《中国音乐史略》载《音乐季刊》1924 年第 4 期，第 1–2 页。参见黄于真：《中国音乐史写作之先声——叶伯和〈中国音乐史〉写作脉络探析》载（台湾）《音乐研究》2014 年第 20 期，第 77 页。

④ 见冯洁轩：《中国古代音乐史研究述评》，收入田青主编：《中国音乐年鉴（1989）》（北京：文化艺术出版社，1989 年版），第 48 页。学界新近发现古琴家顾梅羹（1899—1990）1920 年年初春山西育才馆石印出版的《中国音乐史》，但笔者还没见过该书。关于顾氏之《中国音乐史》，见丁纪园：《沉渊之珠开山之作——顾梅羹〈中国音乐史〉的发现经过及内容介绍》载《音乐研究》2015 年第 3 期，第 5–11 页。

⑤ 修海林：《近代中国音乐史学科起步阶段的探索性成果——叶伯和〈中国音乐史〉述评》载《中国音乐》2014 年第 3 期，第 48 页。

缘由，是其对外籍人撰写中国古代音乐的不满。用叶氏自己的话讲，他是因为看到了“《新教育》载 Leon Lansburg[应为 Lansberg]所撰叙述中国古代的音乐论文，颇有不满意处，于是就引起了我写这本册子的念头”①。换句话讲，叶伯和研究中国音乐史的直接动因，是受了西人“越俎代庖”写中国古代音乐的刺激，是与其民族主义思想和民族主义情感分不开的。王光祈治中国音乐史之初衷，何尝不是如此，用他自己的话说：“西洋‘汉学家’对于吾国近时学人，类多轻视，谓其缺乏普通常识，不解治学方法；现在中国人已无自行整理国故之能力，需西洋学者出而代为整理，云云，余甚望国内同志，能一洗此种奇耻大辱！”②但与叶伯和不同的是，当时留学德国已逾十年的王光祈对西人的中国音乐研究所做的工作已有了些理性的认识。所以，他在感觉到耻辱的同时，也能心平气和地评估西人的成绩。他不仅承认“时人关于中乐之著作，实以西儒所撰者，远较国人自著者为多，为精”，还主动吸取西人的研究成果。其《中国音乐史》“十分之一”即取自“国外西儒著作”。③王光祈之所以能这样虚怀若谷，是因为他与西方优秀的汉学家，如译介过孔子《论语》、老子《道德经》《易经》《大学》《孟子》《礼记》《太乙金华宗旨》等典籍的德国传教士汉学家尉礼贤等，有过近距离的接触④，对西人在中国音乐研究方面所做的工作已有深入、全面的了解。⑤但留学日本的叶伯和则不同，他除了提到美国人 Leon Lansberg 氏原刊载在 1918 年 12 月 15 日《纽约先锋报》上的文章外⑥，对其他出自其他西人之手的中国音乐论著——特别是对王光祈接触过的欧洲汉学家的著作——了解多少呢？西人有关中国音乐的知识是否都像 Lansberg 文中所显露的那样肤浅无知呢？如果不以皮肤颜色、国籍文化定高下，叶伯和的《中国音乐史》以及之后的郑觐文、许之衡、王光祈、缪天瑞等的中国音乐史著述，与 20 世纪初刊行的西人有关中国音乐的专著相比较，总体水平又如何呢？

---

① 叶伯和：《中国音乐史》“自序”（成都：成都昌福公司，1922 年版），第 1 页。

② 王光祈：《中国音乐史》“自序”（北京：音乐出版社，1957 年版），第 5 页。

③ 同上注，第 1 页。

④ 关于欧洲汉学家对王光祈的影响，详见宫宏宇：《王光祈与德国汉学界》载《中国音乐学》2005 年第 2 期，第 75–86 页。

⑤ 王光祈不仅对耶稣会士徐日昇、德礼格、钱德明的著作很熟悉，对比利时人阿理嗣、英国汉学家翟尔斯（H. A. Gile, 1845—1935）、德国音乐学家飞侠（Erich Fischer）的相关音乐著述也了如指掌。如在《中国音乐史》第十章“器乐之进化”中所举器乐两例，就是“选自德人飞侠君一九零九年之博士论文，题为《中国音乐之研究》”。Erich Fischer, “Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik nach phonographischen Aufnahmen” (Diss. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, 1910).

⑥ 黄于真：《中国音乐史写作之先声——叶伯和〈中国音乐史〉写作脉络探析》，第 79 页，脚注 17。

提到 19 世纪末 20 世纪初域外的中国音乐研究时，学界一般首先会想到“海关上的客卿”比利时人阿理嗣 1884 年在上海首版的、用英文写成的 84 页的小书《中国音乐》。[1] 熟悉中西音乐交流史的学者可能还会想到上海美华书馆 1899 年出版的、由英国浸信会传教士李提摩太夫人根据其 1898 年 11 月和 1899 年 1 月分别在皇家亚洲文会北中国支会和上海文理学会上所作的长篇发言稿刊印的 43 页的小册子《论中国音乐》。[2] 对近代来华西人中国音乐研究术业有专攻的学者，甚至会提到德国礼贤会传教士花之安 1870 年就开始在《中日杂纂》上连载的论文《中国音乐理论》[3]、英国首任驻广州领事李太郭 1839 年在《中国丛报》上发表的题为《中国人乐器及其和声体系概要》的文章[4]以及出生在杭州传教士世家、后来成为剑桥大学汉学教授的慕阿德对中国乐器的研究。[5] 但对同时期法语世界中出现的有关中国音乐的论文[6]，以及后来在法国刊行的几部中国音乐专著可能会相对陌生。众所周知，法国历来是欧洲汉学重镇，中国音乐研究亦是法国汉学研究的重要组成部分。法国人关于中国音乐的论著不仅早在 18 世纪下半叶就已出现，在质量上也经得起时间的考验。来华耶稣会士钱德明 1779 年在巴黎首版的《中国古今音乐篇》专书，以及同会韩国英神父的《论中国的磬》长文就是早期的例证。[7] 钱德明的《中国国古今音乐篇》以及他整理的共四卷的手稿本《（中国）音乐谱》不仅在 18—19 世纪欧洲的学者间流传，在当今学界仍得到中外学者的瞩目。[8] 值得一

---

① J. A. van Aalst, *Chinese Music* (Shanghai: Kelly and Walsh, 1884).

② Mrs Timothy Richard, *Paper on Chinese Music* (Shanghai: American Presbyterian Press, 1899).

③ Ernst Faber, “The Chinese Theory of Music,” *The China Review* 1.5/6 (1873), pp. 328–329, 384–388.

④ G. T. Lay, “Remarks on the musical instruments of the Chinese, with an outline of their harmonic system,” *The Chinese Repository* 8.11 (1839), pp. 38–54.

⑤ A. C. Moule, “A List of the Musical and Other Sound-Producing Instruments of the Chinese,” *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society* 39 (1908), pp. 1–160.

⑥ 例如 A. Decherrens, “Etude sur le Systéme musical chinois,” *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* Jahrang II, Heft 4 (Juli-September 1901), pp. 485–551.

⑦ Jean Joseph-Marie Amiot, *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes* (Paris: Nyon l'aîné, 1779). 关于韩国英《论中国的磬》，详见[法]陈艳霞著，耿昇译：《华乐西传法兰西》（北京：商务印书馆，1998 年版），第 209–214 页。

⑧ 近期有关钱德明中国音乐著述的研究，可参见 Nii Yoko（新居洋子），“The Jesuit Jean-Joseph-Marie Amiot and Chinese Music in the Eighteenth Century”, in Luís Saraiva ed., *Europe and China: Science and Arts in the 17th and 18th Centuries* (Singapore: World Scientific Publishing, 2013), pp. 81–94. 洪力行：《钱德明的〈圣乐经传〉：本地化策略下的明清天主教音乐》载《中央大学人文学报》第 45 期（2011 年 1 月），第 1–29 页。

提的是，钱德明的中国音乐研究，不但向欧洲人打开了神秘的中国社会风俗文化的一角，还为之后西方人文学科研究中国礼乐提供了素材。[①] 特别是他对朱载堉音乐论著的译述和研究，为域外中国音乐律吕理论研究的兴起奠定了坚实的基础[②]，其中国音乐研究的重要意义在当今的民族音乐学界越来越受到重视。新西兰著名民族音乐学家莫温·麦克林（Mervyn McLean）在其2006年出版的《民族音乐学的拓荒者》一书中，首先叙述的人物就是钱德明。[③]

到20世纪初期，也就是国内真正现代意义上的中国音乐史研究开始起步的前十年，法国汉学界更是涌现出了“中国音乐史研究三杰”：莫里斯·库朗（Maurice Courant, 1865—1935）、路易·拉卢瓦、乔治·苏利埃·德·莫朗（George Soulié de Morant, 1879—1955）。早在既没有乐器图示又缺乏翻译谱例的“中国第一本《中国音乐史》”1922年10月在成都自费刊行之前[④]，库朗完成于1908年7月的、长达160多页的图谱并茂的《中国古典音乐史论》（*Essai historique sur la musique classique des Chinois*）已于1912年在巴黎问世。拉卢瓦126页8开本附插图的专著《中国音乐》（*La Musique Chinoise*）面世更早，在1910年已出版。[⑤] 德·莫朗119页8开本带插图的《中国之音乐》（*La Musique en Chine*）1910年在《中法学会会报》连载后，也于1911年在巴黎出版单行本。这三部专著虽因侧重点及面对的读者不同，因而在撰写的体例及讨论的方式上各有千秋，但若就音乐学研究的深度及对学界的整体影响力而言，库朗之著当在拉卢瓦、德·莫朗两人的著作之上。库朗曾因此著获得1913年法兰西文学院颁发的世界汉学研究最高奖“儒莲奖”（Prix Stanislas Julien）。新近西方音乐学界有学者猜测说，库朗的专著甚至对当代法国作曲家梅西安（Olivier Messiaen, 1908—1992）也产生过一定的影响。梅氏对中国传统调式的理解，可能就来自库朗的著

---

① Yves Lenoir and Nicolas Standaert, eds., *Les Danses rituelles chinoises d'apres Joseph-Marie Amiot* (Bruxelles: Éditions Lessius, and Namur: Presses universitaires de Namur, 2005). Nicolas Standaert, “Ritual Dances and Their Visual Representations in the Ming and the Qing,” *East Asian Library Journal* 12.1 (Spring, 2006), pp. 68–181.

② Jim Levy, “Joseph Amiot and Enlightenment Speculation on the Origin of Pythagorean Tuning in China,” *Theoria* 4 (1989), pp. 63–88.

③ Mervyn McLean, *Pioneers of Ethnomusicology* (Coral Springs, Florida: Llumina Press, 2006).

④ 顾鸿乔：《叶伯和和他的〈中国音乐史〉》载《音乐研究》1989年第4期，第28–34页。叶伯和著只有律吕字谱《鹿鸣》一个谱例。

⑤ 关于此书，详见宫宏宇、温永红：《西方人“了解中国音乐的最好的入门书”——路易·拉卢瓦的〈中国音乐〉》载《中央音乐学院学报》2013年第3期，第46–56页。

作。[①] 但遗憾的是，由于语言的障碍和学术交流的欠缺，在钱仁康先生在 20 世纪 90 年代发表其《中法音乐交流的历史与现状》之前，学界对这位在中国音乐史学科尚未发轫时就认真严谨地写成中乐研究专著的先驱人物所知甚微。库氏的人生履历、求学历程以及在汉、和与韩学上的造诣几乎不被音乐学界人士所知。钱先生对库朗的音乐论著虽然作了开创性的介绍，然仍有许多事实有待发掘。本章旨在通过检索库朗生平、著述及其在海内外的影响这三个主要方面，来弥补现今研究中的缺憾。鉴于国内学界对对库氏专著《中国古典音乐史论》的相对陌生，似有必要对该著予以详细介绍。此外，重构库氏汉学著作的意义及其在国内外流传的历史图景也是本章的着重点。

一、库朗其人、学术背景及履历

库朗的法文原名为莫里斯·奥古斯汀·路易·马瑞·库朗（Maurice Auguste Louis Marie Courant），中文用名不一，他自己称“古恒”，他耳提面命过的中国学生、《外国人来华人名词典》以及在法国留过学的史学界或民族学界的学者也多以“古恒”相称。中国音乐学界的学者则多根据其姓之译音，称其“库朗”“苦朗”“古兰特”或“沽朗”。库朗 1865 年 10 月 12 日出生在巴黎富兰克林街六号一个中产阶级的家庭。有诺曼血统的父亲是政府公务员，曾在政府战争部门任高级文员。库朗是家中的长子，他有一个弟弟，叫亨利（Henri Courant, 1871—1925）。库朗 1883 年进入巴黎大学法学院读书，1886 年获法律学士文凭。库氏在攻读法律的后两年期间，又于 1885 年进入东方语言与文化学院（Ecole des Langues Orientales Vivantes）学习中文和日文。当时在中文系主政的先是曾担任过法国驻华公使的法籍波兰裔伯爵哥士奇（Michel Alexandre Kleczkowski, 1818—1886），哥氏因病退休后，由出版过《16—19 世纪中国安南邦交史》和《中国帝国的婚礼仪式》等书的领事官汉学家德微理亚（Gabriel Devéria, 1844—1899）接任。[②] 1878—1882 年任法国驻华使馆翻译生，后出版过《北京的陶瓷工匠》《北京：中华帝国回忆》《西藏中国碑铭》等著作的冉默德（Maurice Jametel, 1856—1889），

① G. Healey, *Messianen's Musical Techniques: The Composer's View and Beyond* (Ashgate e-Book, 2013), Chapter 3. 3:2.

② Henri Cordier, “Gabriel Devéria”, *T'oung Pao* 10.5 (1899), pp. 481–486.

也是库朗的老师之一。[①] 教授他日文的则是著名东方文化学家里奥·德·罗斯尼（Léon de Rosny, 1837—1914）。以编纂《西人汉学图书目录》闻名的目录学家亨利·考狄（Henri Cordier, 1849—1925），当时也在东方语言和文化学院任教。



图 9.1 任使馆译员时的库朗



图 9.2 任里昂大学汉学教授时的库朗

库朗的老师中，德微理亚夫妇对他的影响较为显著。德氏 1860 年就作为法国外交部随员到天津当学生翻译，库朗后来转向中国音乐研究，很可能就是受了他和他太太的影响。德微理亚本人对中国音乐有所涉猎，早在 1876 年发表的游记文章中就提到过中国音乐[②]，但他本人不是音乐家，对中国音乐也只是稍有涉猎。德氏的太太夏洛特·德微理亚-托马（Charllott Devéria-Thomas, 1856—1885）则不同，她出生在音乐世家，是创作过《迷娘》（*Mignon*）（1866）和《哈姆雷特》（*Hamlet*）（1868）等二十部歌剧、1856 年起任巴黎音乐学院作曲教授、1871 年起任院长的法国知名作曲家昂布鲁瓦·托马（Ambroise Thomas, 1811—1896）的亲侄女。德太太本人的音乐造诣也不凡，是

① 关于哥士奇、德维利亚、冉默德之生平及著述，参见中国社会科学院近代史研究所翻译室编：《近代来华外国人名辞典》（北京：中国社会科学出版社，1981 年版），第 259、110、237 页。

② T. Chou Tze (Pseud. Gabriel Devéria), "Pekin et le nord de la Chine," *Tour du Monde* 31 & 32 (1876), pp. 305-368, 200, 235.

个训练有素的钢琴家和音乐教师，还会作曲。更重要的是，她对中国音乐有过研究，早在 1885 年，她就根据中国文献，发表了描述宫廷雅乐乐队的《中国音乐新论》一文。[①] 库朗《中国古典音乐史论》书后的参考书目中就列有她的这篇文章。此外，她还创作过数十首中国主题的歌曲，这些歌曲如《北京》《中国风情》《归来》《酒醉》《百合》等在法国曾公开出版，至今仍存世。[②]

库朗在东方语言与文化学院读书时的同学中，也不乏出世之才。如仅比他早出生 7 天、后来成为“西方汉学第一人”的爱德华•沙畹就是他的同窗。[③] 沙畹在法国驻华公使馆任学生口译官期间，曾译注过司马迁的《史记》，对其中的《乐书》《律书》极感兴趣，写过题为《中国音乐和希腊音乐的关系》的长文，并提出了让国人窝火，但在西方学界影响深远的“中国古代音乐来自希腊”说。[④] 沙畹对中国的音律也有涉猎，他的关于十二律的研究也是少数几部得到著有《隋唐燕乐调研究》《敦煌琵琶谱的解读研究》《明乐八调研究》等专著的日本音乐学家林谦三赞许的西文著作。[⑤] 库朗对沙畹的汉学研究显然认同，在其《中国古典音乐史论》中，他将沙氏所译的《史记》以及专著《西突厥史料》均列为参考资料。

同沙畹一样，库朗 1888 年获中日文学位，同年 9 月即被派来华，担任法国驻北京公使馆见习翻译官。但他在北京仅停留了几个月就于 1890 年 5 月 23 日被转派到法国驻首尔公使馆任口译员。他在朝鲜半岛的任期也不长，不到两

---

① Charllott Devéria-Thomas, “Essai nouveau sur la musique chez les Chinois,” *Le Magasin Pittoresque* 53 (1885), pp. 234–238, 287–288, 327–328, 390–392. 遗憾的是，坊间的一些辞书，如《格鲁夫音乐及音乐家词典》（第五版），袁同礼原著、梁在平增订的《中国音乐书谱目录》（台北：“中华国乐会”，1956 年版）等，李伯曼《中国音乐书目长编》等均将此文误列在她丈夫名下。

② 这些乐谱可在此网站下载：http://imslp.org/wiki/Category:Dev%C3%A9ria, Charlotte (Accessed 2015-03-03).

③ 戴仁著，阮洁卿译：《西方汉学第一人——爱德华•沙畹》载《史学理论研究》2012 年第 1 期，第 136–142 页。

④ Édouard Chavannes, “Des rapports de la musique grecque avec la musique chinoise,” in *Les Mémoires historiques de Se-Ma Tsien* (Paris: Ernst Leroux, 1895–1905), vol. 3, pp. 230–319, 605–645. 关于沙畹“中国音乐来自希腊说”之影响，可参见 Lothar von Falkenhausen, *Suspended Music: Chime-bells in the Culture of Bronze Age China* (Berkeley: California University Press, 1993), pp. 227, 304. Robert Bagley, “The Prehistory of Chinese Music Theory,” *Proceedings of the British Academy* 131 (2005), p. 85.

⑤ 林谦三著，钱稻孙译：《东亚乐器考》（北京：人民音乐出版社，1995 年），第 3 页。

年就又被改派到东京。[①] 1892 年库朗又回到北京，但也仅仅住了短短的几个月就回法国了，同年 12 月与他巴黎东方语言与文化学院的老师、伊朗学家查尔斯·舍费尔（Charles Schefer, 1820—1898）的女儿海伦（Hélène Schefer）订婚，1893 年 1 月 30 日成婚。1897 年他再次来华。虽然使馆的翻译工作为他提供了在东亚各国实地考察的机会，但他真正的兴趣是学术研究。1899 年他的老师德微理亚去世，库朗旋即回巴黎，目的是申请他空缺出的东方学院的教职，但是没有成功。不得已，库朗只能担任些编目性的工作，次年南下转往与中国商业交往较多的里昂市寻觅教职。[②] 在里昂，库朗一边在里昂商会教书，一边勤奋攻读，终于在 1913 年 48 岁时获得了里昂大学博士学位，并于同年 6 月"成为执里大牛耳的汉学教授"。[③] 1920 年冬，吴稚晖、李石曾、蔡元培等在法国发起里昂中法大学，设立中法大学协会，库朗被任命为该协会秘书长，直至 1935 年 8 月 18 日去世。[④]

与 19 世纪末、20 世纪初的其他法国汉学家相比，库朗虽然在成就上及国际影响上，无法与其同窗沙畹相提并论，同比他稍后的伯希和（Paul Pelliot, 1878—1945）[⑤]、马伯乐（Henri Maspéro, 1883—1945）、葛兰言（Marcel Granet, 1884—1940）相比，也稍逊风骚。但无论是作为中、日、韩三栖的东方学家，还是对朝鲜文献有专长的书目专家，他都有被专家学者刮目相看的造诣。除下节谈到的他在中国音乐（特别是乐学、律学和乐器）上的突出成就外，他在中国语言学目录学研究上的成就也不容小觑，尤其是关于北方官话的研究，20 世纪初期就出版过专书。[⑥] 由于受的是传统的汉学训练，库氏对文献极为注重，他编纂的中、日、韩书目以及订正的东亚古代文献[⑦]，至今仍为学者引用。与他的同学沙畹一样，他不但注重检索汉籍，也强调实地考察。对

① Elisabeth Chabanol, "French Research into the Koguryŏ Kingdom History and Scientific Contributions," *Journal of Inner and East Asian Studies* 3.1 (2006), pp. 50–51.

② Daniel Bouchez, "Un Défricheur Méconnu Des Études Extrême-Orientales: Maurice Courant (1865–1935)," *Journal asiatique* 271 (1983), pp. 50–51.

③ 陈三井：《走过的岁月：一个治史者的心路历程》（台北：秀威出版有限公司，2007 年版），171 页。

④ 陈三井：《舵手与菁英——近现代中国史研究论丛》（台北：秀威出版有限公司，2008 年版），第 237 页。

⑤ 伯希和关于箜篌的论文（"Le K'ong-heou et le qobuz," in *Mélanges Naitô* [Kyoto, 1926]）曾得到林谦三的赞赏，见林谦三著，钱稻孙译：《东亚乐器考》，第 3 页。

⑥ Maurice Courant, *La langue chinoise parlée: grammaire du Kwan Hwa septentrional* (Lyon: Alexandre Rey, 1913).

⑦ Maurice Courant, *Catalogue des livres Chinois, Coreens, Japonais, etc* (Paris: Ernest Leroux, 1902).

东亚的社会习俗、典章文物、书法碑帖等甚为留意。在北京当见习译官期间，即著有《北京朝廷》一书。[①] 对中国的社会习俗、制度典章及通俗娱乐，他也有著述。此外，他也是较早注重中国戏剧的西人之一，早在 1900 年就在《巴黎评论》上发表过关于中国戏剧的论文。[②] 其后来所著的《中国的风俗习惯与制度、人和事》一书中，也设有近 30 页的“中国戏剧”一章。[③]

特别需要指出的是，库朗的研究不仅仅局限于汉学，他也是日本和朝鲜半岛历史、音乐与文化研究的先驱者之一，特别是关于高句丽王国的研究。[④] 他是继早期的天主教士之后，第一个既考证文献又注重实地考察的研究朝鲜半岛的法国学者。早在 1891 年出使汉城（今首尔）时，就撰写过朝鲜行政史手稿。从 1894 年开始，他又陆续出版至今仍常被学者参考的《朝鲜艺文志》，到 1901 年已出四卷。[⑤] 除了编纂《朝鲜艺文志》外，他还曾于 1898 年将 1888 年在鸭绿江畔发现的高丽《好大王碑》（刻于 414 年）翻译成法文，在《亚洲学刊》上发表。[⑥]

可能是被派驻日本和朝鲜两地的原因，库朗对日本与朝鲜间的关系不仅颇为留意，且有专门的研究。在 20 世纪初他开始对中国音乐产生兴趣之前，就曾在《通报》等学刊上发表过一系列的研究论文。[⑦] 由于他在韩、汉、日目录学、中国音乐学和中国语言学上的突出成就，他创造了四次（1896 年、1903 年、1913 年、1915 年）获得“儒连奖”的纪录，比同窗沙畹还多两次。

与沙畹不同的是，库朗虽然与同时代的中国学者接触不多，但他在里昂大学却曾指导过数名中国学生。他指导过的中国学生中，有后来在社会学、人类学、民族学、民俗学等诸多领域均有造诣的杨堃（1901—1997），还有为中法两国文化交流贡献甚丰、曾参加并主编了中华人民共和国成立后第一部

---

① Maurice Courant, *La cour de Peking* (Paris: Ernest Leroux, 1891).

② Maurice Courant, “La Théatre en Chine,” *La Revue de Paris* (15 Mai 1900), pp. 328–351.

③ Maurice Courant, *En Chine: mœurs et institutions, hommes et faits* (Paris: Felix Alcan, 1901), pp. 141–169.

④ 关于库朗对朝鲜文化及历史的研究，海外学者已有比较深入的研究，参见 Elisabeth Chabanol, “French Research into the Koguryŏ Kingdom History and Scientific Contributions,” *Journal of Inner and East Asian Studies* 3.1 (2006), pp. 47–78.

⑤ Maurice Courant, *Bibliographie coréenne* (Paris: Ernest Leroux, 1894–1901).

⑥ Maurice Courant, “Stèle chinoise du royaume de Ko Ku Rye,” *Journal Asiatique* 9.11 (1898), pp. 210–238.

⑦ Maurice Courant, “La Corée jusqu'au IXe siècle, ses rapports avec le Japon et son influence sur les origines de la civilisation japonaise,” *T'oung Pao* 9 (1898), pp. 1–27; “Un Établissement Japonais en Corée: Pusan depuis le XVe siècle”, *Annales Coloniales* (Paris, 15 Août–1 Octobre, 1904).

《简明法汉词典》的法国文学翻译家、法国文学专家徐仲年（1904—1981）。杨堃 1926 年至 1928 年在里昂大学攻读博士学位时，库朗任其导师。徐仲年的博士论文《李白——他的时代、生活和作品》，也是在库朗的指导下完成的。遗憾的是，库朗与中国学生和同事的关系似乎不是太好。杨堃后来在国内推崇葛兰言社会学研究方法不遗余力[①]，但很少提到其师库朗的研究。徐仲年对库朗的态度则是先敬后贬。1930 年，徐仲年在博士论文答辩记录开头写道："答辩之前，我要感谢古恒[库朗]教授。在我的论文撰写过程中，他对于我，是一个值得信赖的向导，一个宝贵的顾问；诸位都知道，他是如此的和蔼可亲"。徐仲年的法文版《李白论》出版时，徐在书中的题记中有"献给亲爱的古恒师"之字样。但在库朗死后，徐仲年一改尊重的口吻，对库朗口诛笔伐。如在 1936 年首版的《海外十年》一书中，徐仲年大谈他和导师之间的矛盾，指控库朗"刻意制造矛盾，刁难中法大学的中国同事……将他的博士论文扣押了近 6 个月之久"[②]。库朗的办事方式的确引发了数位中国同事和学生的不满，甚至引发了学生风潮。[③]

但库朗真的是中国学生笔下那个品行诡劣、心胸狭窄、善能权术的人吗？对此，最早研究旅法勤工俭学运动并对里昂中法大学有过高深研究的陈三井先生有以下一段客观而中肯的话：

> 中法大学开办后，古恒[库朗]出任协会的秘书。襄助会长雷宾（Jean Lepine）校务长达十五年之久。这位对中法合作教育颇著劳绩的幕后英雄，向来治事不苟，有着法国人冷峻、严苛的一面，不大为第一批中国学生所喜，有的说他头脑十分冬烘，有的批评他行事古板。更重要的是，他好揽权，作威作福，所以和校长吴稚晖、秘书褚民谊等人相处不融洽。但不论如何，他对中国学生在生活和学习方面的安排与照顾，至少是尽心尽力、无微不至的。[④]

库朗对中国学生的关爱，从他介绍杨堃结识其他法国汉学家以及帮助杨

① 关于杨堃与葛兰言学术之东渐，详见桑兵：《国学与汉学》（杭州：浙江人民出版社，1999 年版），第 1–15 页。

② 杨振：《里昂中法大学与一个现代中国文学研究者的养成——徐仲年与里昂中法大学（1921—1930）》载《中国比较文学》2003 年第 1 期，第 129 页。

③ 关于库朗与里昂中法大学中方管理人员和中国学生的纠纷，参见葛兆言：《关于里昂中法大学的几个问题》载《近代史研究》2000 年第 5 期，第 112–119 页。

④ 陈三井：《走过的岁月：一个治史者的心路历程》，第 172 页。

堃和徐仲年出版其博士论文这件事亦可看出。杨堃在里昂完成博士论文《中国家族中的祖先崇拜》初稿后，库朗介绍其认识学生辈的法国社会学家和汉学家葛兰言。葛氏是沙畹和社会学家涂尔干（Émile Durkheim，1858—1917）的学生，著有《古代中国的祭祀与歌谣》《中国古代婚俗考》《中国古代舞蹈与传说》等著作。[①] 杨堃回国后，库朗又替他将其博士论文《关于中国祖先崇拜的问题》交给里昂鲍思方兄弟出版社出版。[②] 徐仲年自己也说，他作论文时，查找资料不便，库朗就将“他那藏有多种珍本的私人图书馆向我敞开，其中一些书籍，即使巴黎国家图书馆里也找不到”[③]。徐仲年的博士论文在法国出版时，库朗亦为之作序介绍。[④]

二、库朗的《中国古典音乐史论》

与 20 世纪初法国“中国音乐研究三杰”其他二杰拉卢瓦、德·莫朗相比，库朗关于中国音乐的论著不可谓多，只有《中国古典音乐史论》（也有人译作《中国古典音乐的历史研究》[⑤]、《中国雅乐研究》[⑥]、《中国音乐史》[⑦]、《中国雅乐的历史》[⑧]）一种。但在研究深度上，库朗的专著应拔头筹。据拉卢瓦为该著写的书评称，该著是他 1908 年 7 月提交给里昂大学文学艺术学院的博士论文。[⑨] 1912 年在巴黎出版有单行本。[⑩] 次年收入《音乐百科全书和音乐学院词典》（见图 9.3，图 9.4），之后又数次再版。《音乐百科全书和音乐学院词典》由

---

① 吴银玲：《杨堃笔下的葛兰言——读葛兰言〈葛兰言研究导论〉》载《西北民族研究》2011 年第 1 期，第 180 页。

② 杨堃：《杨堃自叙》载《史学理论研究》1998 年第 4 期，第 49 页。

③ 杨振：《里昂中法大学与一个现代中国文学研究者的养成——徐仲年与里昂中法大学（1921—1930）》，第 129 页。

④ Sung Nien Hsu, *Essai sur Li Po*, avec une Préface de Maurice Courant (Paris: Imprimerie de la Politique de Pékin, 1939).

⑤ 林谦三著，钱稻孙译：《东亚乐器考》，第 2 页。

⑥ 王光祈：《中国音乐史》（上册）（北京：音乐出版社，1957 年版），第 1 页。

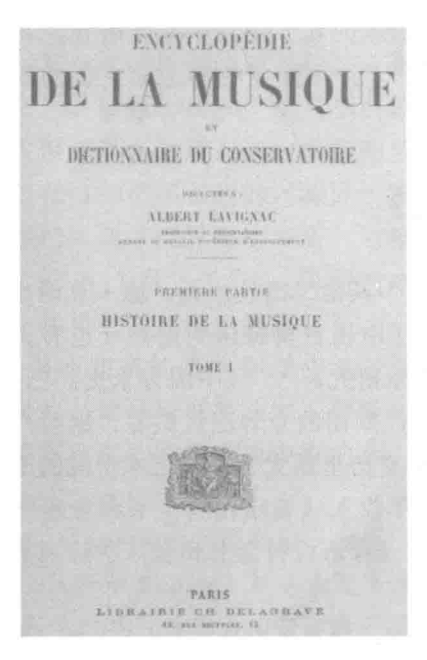
⑦ 树（李树化）：《几种关于中国音乐的外人译著》载《音乐教育》第 2 卷第 8 期（1934 年 8 月）。

⑧ 杨鸿烈：《中国音乐戏剧在文化上的价值》载《中日文化月刊》第 3 卷第 1 期（1941 年 5 月），第 78 页。此文献为陈永博士提供，特此致谢。

⑨ “Thèse de doctorate présentée a la Faculté des lettres de l’Université de Lyon”. Louis Laloy, “Review of Maurice Courant – *Essai historique sur la musique classique des Chinoise, avec un appendice relative a la musique coréenne*,” *T’oung Pao* 14 (1913), p. 291.

⑩ Maurice Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois, avec un appendice relatif à la musique coréenne* (Paris: Charles Delagrave, 1912).

法国音乐理论家、德彪西的老师亚历山大·让·拉维格尼亚克（Alexandre Jean Albert Lavignac, 1846—1916）主编，库朗的论文是该词典首卷《古代和中古音乐史》部分的重要专题之一。该文不仅论述中国音乐，还附有“朝鲜音乐”一章（共十页）。[①] 该百科全书中题目为“日本”的那一部分词条也出自库朗之手（见图 9.5）。[②]



ENCYCLOPÉDIE

DE LA MUSIQUE

ET

DICTIONNAIRE DU CONSERVATOIRE

ALBERT LAVIGNAC

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

TOME I

PARIS

LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE

图 9.3 《音乐百科全书和音乐学院词典》扉页



CHINE ET CORÉE

ESSAI HISTORIQUE

SUR LA MUSIQUE CLASSIQUE DES CHINOIS

AVEC UN APPENDICE RELATIF À LA MUSIQUE CORÉENNE

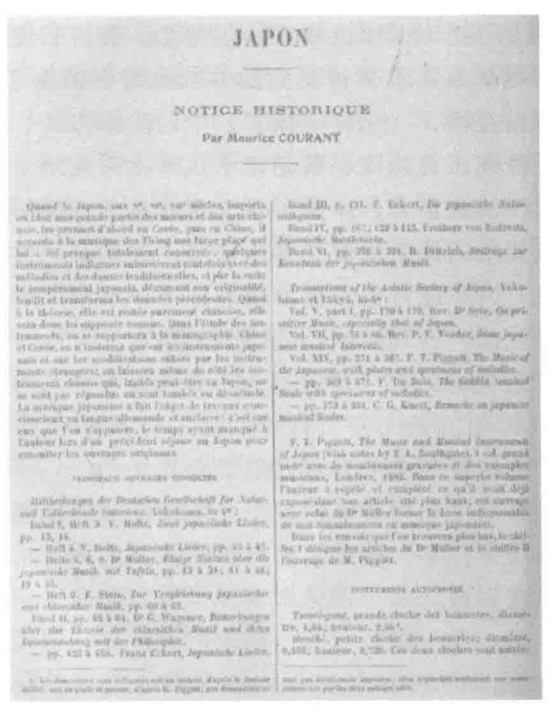
Par Maurice COURANT

INTRODUCTION — TABLE DES MATIÈRES

图 9.4 《音乐百科全书和音乐学院词典》库朗“中国与朝鲜”词条

① Maurice Courant, “Chine et Corée: Essai historique sur la musique classique des Chinois, avec un appendice relatif à la musique coréenne,” in *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, ed. by Albert Lavignac (Paris: Charles Delagrave, 1913), Pt. 1, Vol. 1, pp.77–241.

② Maurice Courant, “Nipon,” in *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, ed. by Albert Lavignac (Paris: Charles Delagrave, 1913), Pt. 1, vol. 1, pp. 242– 266.


JAPON

NOTICE HISTORIQUE

Par Maurice COURANT

图 9.5 《音乐百科全书和音乐学院词典》库朗“日本”词条

《中国古典音乐史论》除了简短的“绪论”外，由“音乐理论”“乐器”“乐队与合唱”“宇宙观与哲学思想”四部分组成。除正文十五章外，还包括两篇附录，附录一为参考书目，其中 91 种为中国古籍；附录二概述朝鲜音乐。此外，文后还附有汉文和朝鲜文索引、谱例和表格索引。

第一部分（“音乐理论”）由六章组成，几乎占全书一半的篇幅。说是“音乐理论”，但实际上主要是对中国古代的“律吕”概念以及律制的原理进行诠释的。在详述“律吕”这一点上，库朗不仅与他之前的钱德明、李太郭、花之安、湛约翰、阿理嗣、李提摩太夫人极其相似，与他之后的王光祈在其著述中对中国古代律学成就的赞誉也颇吻合。但是如果说钱德明过多依赖的是李光地《古乐经传》一书中的叙述和朱载堉的乐律理论的话，库朗的讨论则基本上是建立在对中国历代典籍文献的现代音乐学语境下的译述和解读上的，其中第一章“黄钟”介绍十二律各律之名称、阴阳、十二时辰等甚详。此章所讨论到的不仅有司马迁、班固、郑玄、焦延寿、京房、杜佑、王朴、胡瑗、蔡元定、朱载堉等的律吕著述，还提到张苍、李延年、服虔、孟康、陈仲儒等在乐律学上的贡献。第二章“律吕”通过对比《吕氏春秋》《史记》《汉书》《续汉书八志》《晋书》《律吕新书》《律学新说》《律吕精

义》等，详细阐释了包括十二律之成立、生律法、黄钟长度、历代不同律管算法等在内的中国律吕体系。具体讨论到的并列出数据的例子包括《吕氏春秋·古乐篇》中的三分损益律、《史记·律书》中的生律方式、京房六十律、何承天十二平均律、王朴纯正音阶律、蔡元定十八律、朱载堉十二平均律。尤其是在对朱载堉新法密律的注重上，库朗可以说是继承了钱德明的衣钵。王光祈就注意到，库朗对朱载堉的律学成就“甚为惊服，并谓：‘彼（指朱氏）所计算之数，（精确已极），不能再望其更为精确。……书中所有详细实验，系在三百年以前，对于（现代）物理学家，或当不乏趣味’”[①]。

《中国古典音乐史论》第三章题目为“音级及移位”（“Les degrés et la transposition”），讨论五音七音及六律六吕、苏祇婆五旦七调、燕乐调、十二和、祭孔乐等，并论及相关的音级及宫调理论（见图 9.6）。第四、五两章分别论述“调式体系”与“和声节奏形态”，所讨论的理论概念包括：调、均、曲、之调式、为调式、垒字、散声、繁声、泛声、杀声、结声等，并附有列表和大量的原谱及译谱实例。

图 9.6

① 王光祈：《中国音乐短史》，收入四川音乐学院编：《王光祈文集·音乐卷》（上），第 277 页。

第六章“乐舞”讨论中国古代乐舞，与钱德明一样，这章库朗所采用的古代乐舞谱资料，多来自朱载堉《乐律全书》中的有关乐舞的章节及舞谱，如《六代小舞谱》《小乡舞乐谱》《二佾缀兆图》《灵星小舞谱》《旋宫合乐谱》《小舞乡乐谱》《宋儒朱熹论舞大略》等。此外，库朗还参考了《皇朝祭器乐舞录——中祀合编》《文庙礼乐志》等。但遗憾的是，库氏虽对中文乐舞资料非常熟悉，但对同时期西人的相关著述反而没有注意。如来华传教士慕稼谷专门描述杭州文庙丁祭仪式礼乐的文章他就没有参考到。

《中国古典音乐史论》的第二部分（“乐器”）用了四章的篇幅（第七至十章）介绍中国本土和外来的乐器（共 156 种）。这里，库朗既没有采用中国惯用的“八音”分类法，也没有沿袭西方传统的“弦乐”“管乐”和“打击乐”的分类形式，而是有选择地采用了比利时人马融（Victor-Charles Mahillon, 1841—1924）19 世纪 80 年代为布鲁塞尔皇家音乐学院博物馆所藏乐器编制目录时所创设的新的分类法。[1] 与马融一样，库朗将中国乐器（包括历代从西域和东西南北各周边国家地区传来的乐器）总体分为四大类：一、体鸣乐器，二、膜鸣乐器，三、气鸣乐器，四、弦鸣乐器。每一大类又细分为数小类。此四章共介绍的中国乐器虽多达 156 种，但库朗对每种乐器都尽可能地详细解释。不仅有文字说明，还配有大量乐器的图片、尺寸图及所用记谱法的解说。如在“体鸣乐器”类中，又细分为敲击、撞击和摩擦性乐器，如本体发音类的钟（镈钟、编钟）、錞于、铎、钲、锣、铙、钹、磬、方响、星、拍板、搏拊、口琴、巴打拉、公古哩、柷、敔、舂牍等。在“膜鸣乐器”类，他主要讨论了皮革类的乐器，如达卜、得勒窝、手鼓、梆鼓、那葛拉、龙思马尔得勒窝、达布拉、建鼓、雅鼓、悬鼓、大鼓、腰鼓、得胜鼓、导引鼓、龙鼓、俳鼓、杖鼓、行鼓、鼗、羯鼓、接内塔尔呼、蚌札等。在“气鸣乐器”一章，库朗介绍了笛类乐器龠、排箫、箫、篪、笛、龙头笛等，还介绍了管乐器大小铜角、管子、胡笳、筚篥、画角、蒙古角、金口角、埙、笙等。值得注意的是，此章中不仅介绍了各种乐器的形状、用材、音域及属性，也介绍了各种乐器所用的记谱法，如通俗乐器常用的工尺谱及其变体等。此外，他还提供了笛子谱例和俗曲《湘江郎调》等各种谱例。“弦鸣乐器”一章的重点是介绍古琴，除形制、用材、音阶、发音原理、历史传说、历代琴人及琴论外，还列表

① Victor-Charles Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du conservatoire Royal de Musique de Bruxelles* (Gand: Hoste, 1893). 关于此分类法，参见吕钰秀：《乐器博物馆中的音乐实务探讨》载《博物馆学季刊》第 19 卷第 4 期（2005 年），第 123–124 页。

解释术语和尺寸、古琴记谱法、古琴曲目谱例、古琴指法。此外，该章还介绍了击琴、箜篌、密穹总、瑟、筝、总稿机、琵琶、阮咸、丹布拉、月琴、三弦、二弦、火不思、基他尔、喇巴卜（热瓦普）、巴汪、喀尔奈、扬琴、牙筝、奚琴、胡琴、提琴、得约总、哈尔扎克、萨朗济、凤首箜篌。

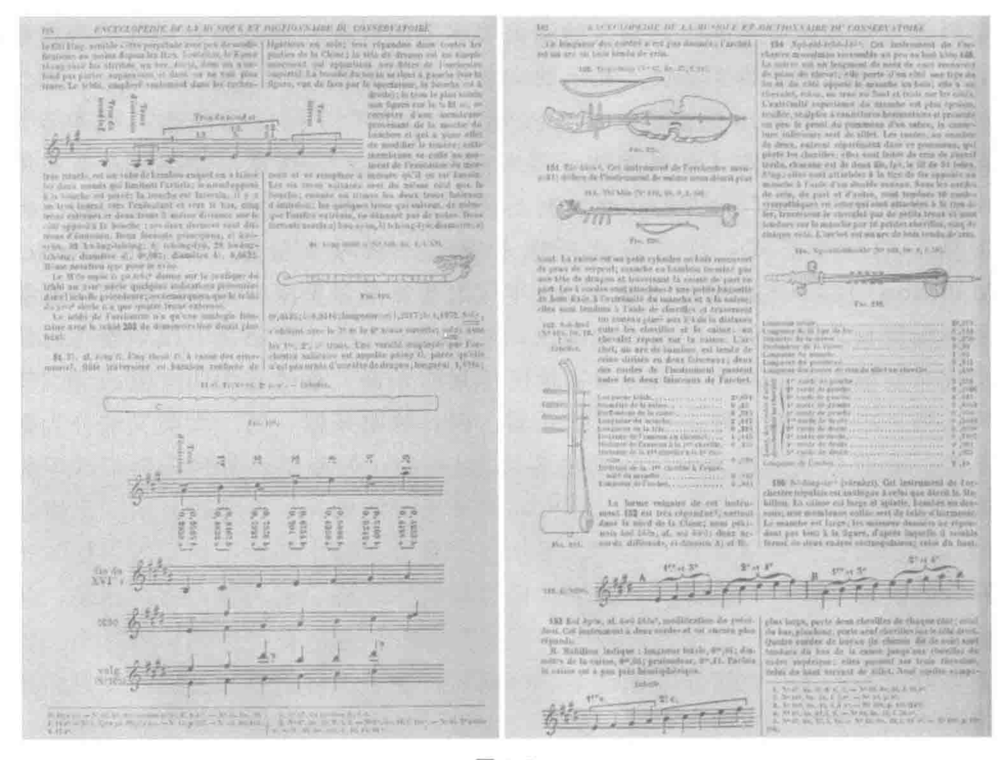


图 9.7

《中国古典音乐史论》的第三部分也由四章（第十一至十四章）组成，以编年的形式介绍周代至清代的各类乐队组织及历代歌舞乐，分别为：第十一章讲述周代的乐队组织及西周起有关钟、磬乐器数量和设置方位的等级规定。所根据的资料为《周礼》和《仪礼》中所记载的“乐悬”制度。第十二章简单地概述了汉代的仪式音乐，提到东汉明帝永平年间所设的郊、庙所用的《太予乐》，以及辟雍享射时用的《雅颂乐》，天子大宴群臣用的《黄门鼓吹乐》，军中建武扬威用的《短箫铙歌乐》，周代王师大献所用的《恺乐》，隋代的《食举歌》《乡饮乐》。第十三章虽然题目是唐宋时期的燕乐队与歌舞，但讨论宋代的乐队的比例占得很少。相当大的篇幅被用来讨论《隋书·音乐志》《旧唐书·音乐志》《新唐书·礼乐志》《唐六典》《通典》《唐会要》《乐

府杂录》《宋史》《乐书》《梦溪笔谈》等典籍中有关唐代的国伎、九、十部伎的记载，重点是阐述乐队组织及所用乐器编制。特别是唐玄宗时乐伎的分部制度不仅得到很详细的阐述，连立部伎和坐部伎的曲目、曲目创作者、创作年代、历史渊源、表演人数、乐队规模以及舞者所着服饰、所持乐器、演奏位置等细节也得到详述。此外，他还提到了大乐署、鼓吹署、教坊、清乐、道曲、法曲、胡部、百戏及各民族音乐的融合等。第十四章概述元、明、清三代乐队和歌舞乐的发展情况。除根据《元史》和《明史》提到《内平外成之舞》《抚安四夷之舞》《表正万邦之舞》以及明洪武年间所设立的神乐观、教坊司等机构外，库朗更多的是比较明清两朝用于祭祀、朝会、宴飨的皇家礼乐，如《中和韶乐》《庆神欢乐》《丹陛大乐》《中和清乐》《燕乐》《卤簿乐》等。

与以上三部分相比，第四部分篇幅较简单，内容也最贫瘠，仅有一章（第十五章）。此部分虽然以“宇宙观与哲学思想”为题，但实际上只是简略地概述了中国儒家的音乐思想及宇宙观。对道家、墨家的音乐观完全没有涉及。其中所详细分析的文本只有《乐记》。其他儒家典籍，如《论语》《尚书》第二篇《舜典》，《诗经》中的《国风》《小雅》《大雅》等篇也得以提及，但荀子的音乐思想却没有提及。其关注点集中在音乐与政治、音乐与社会、音乐与道德的关系上。所引述的人物也只有朱熹、蔡元定、朱载堉。朱氏的《律历融通》虽得以提及，但书中详细阐述的天文、历法、周易和音律的相互关系等却没有讨论到。

三、库朗《中国古典音乐史论》在海外之影响

库朗《中国古典音乐史论》1912 年在巴黎出版后，立刻引起了汉学界、音乐学界、人类学界学者们的注意。库朗也因此荣获了 1913 年度的、有汉学诺贝尔奖之称的“儒莲奖”。[①] 活跃在巴黎音乐界的乐评家、音乐传记作家、音乐学家拉卢瓦首先在欧洲老牌的汉学学刊《通报》（*T'oung Pao*）上发表长达八页的书评。[②]《华裔学志》（*Monumenta Serica*）的创办人、天主教圣言会会士、德国汉学家鲍润生（Franz Xaver Biallas, 1878—1936）则在次年的具有国际影响力的《人类学》（*Anthropos*）学刊上发表书评鼎力推荐。[③]

① 我国学人得过此殊荣的有：语言学家王静如、古文献学家洪業、汉学家张心沧、哲学家冯友兰、国学大师饶宗颐、敦煌学家潘重规、史学家廖伯源、史学家杨保筠、敦煌学者郭丽英、西夏文字学者李范文等。

② *T'oung Pao* 14.2 (1913), pp. 291–298.

③ *Anthropos* Bd.9, H.1/2 (January-April, 1914), pp. 353–356.

20 世纪初期著名的日本和印支关系学家佩里（Noel Peri, 1865—1912）在 1913 年的《法国远东学院学刊》上也撰有书评。[1] 同时发表评论的还有在《通报》上发表过论音乐体系的长篇论文的音乐学家麦修（G. Mathieu）。[2] 最早为中国民族民间音乐录音的德裔美国人类学家、考古学家、汉学家、曾任美国芝加哥菲尔德自然历史博物院（The Field Museum of Natural History）人类学馆主任的劳佛尔（Berthold Laufer, 1874—1934），在其 1916 年 10 月 4 日给现代人类学先驱法兰兹·鲍亚士（Franz Boas, 1858—1942）请求推荐好的中国和印度音乐研究著作的回信中，首先推荐的是库朗的《中国古典音乐史论》。[3] 英国音乐学家、阿拉伯音乐专家亨利·法玛尔（Henry George Farmer, 1882—1965）在其专论远东与中东相互间的音乐影响的文章中也对库朗的研究作了特别的推荐。[4]

《中国古典音乐史论》也得到了对中国音乐有深入研究的学者们的赞赏。《琴道》的作者高罗佩对库朗的《中国音乐史论》就有极高的评价，称赞其为他所读到过有关中国音乐的“最详尽的、最科学、最准确的著述”。在高罗佩看来，库朗的著作代表着域外中国音乐研究的一次重大的突破。中国音乐第一次是从中国资料的基础上研究的。作为一个有语言能力且有音乐造诣的学者，库朗不仅能完全通过原始资料来研究和评判中国音乐，而且有自己的判断能力。所以，在他的书中，“中国音乐理论被分析得很透彻，中国音乐理论中一些令人费解的概念也被翻译成了西方的术语”。更难能可贵的是，库朗没有避重就轻地绕开中国音乐史上的一些难题，而是迎难而上展开详细的讨论，尽可能地找到解决的办法。作为受过中国琴家亲炙、对古琴艺术颇有心得的行家，高罗佩特别提到库朗书中讨论古琴的一节，对他译成五线谱的十多首古琴旋律（全部选自《天闻阁琴谱集成》）也予以了肯定，认为这样做对读者是有益的。他甚至认为，库朗的这部著作是任何真正有心研究中国音乐的人都必读的。[5] 敦煌学重要学者、曾与饶宗颐合著《敦煌曲》一书的法国汉学家戴密微（Paul Demiéville, 1894—1979）在《汉学论集》中也引述到了库朗的专著。[6]

---

① *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*. Tome 13 (1913), pp. 52–54.

② *Etudes* (20 Juillet, 1913), pp. 287–288.

③ Berthold Laufer, *Kleinere Schriften: Publikationen aus der Zeit von 1911 bis 1925* (Wiesbaden: Steiner, 1979), p. 217.

④ Henry George Farmer, “Reciprocal Influences in Music 'twixt the Far and Middle East,” *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland* 66.2 (1934), pp. 327–342.

⑤ R. H. van Gulik, *The Lore of the Chinese Lute* (Tokyo: Sophia University, 1969), pp. 174–175.

⑥ Paul Demiéville, *Choix d'études sinologiques* (Leiden: E. J. Brill, 1973), p. 469.

《中国古典音乐史论》也得到了目录学家的青睐。美国音乐图书馆学会会刊《音符》1950 年刊登的《亚洲音乐书目》之《中国音乐部分》亦对库朗的专著有好的评价，称其“可能仍是关于中国音乐最重要的著述”，并解释说：“这一厚重的专著之所以重要，一是因为它有更丰富的细节，二是因为它是在绝大多数其他西方学者所没有接触过的中文原始资料的基础上写成的，三是因为它至少试图为中国音乐历史的长河趟出一条新路。”[①] 曾随梅庵琴人吴宗汉、王忆慈的晚辈琴友汪振华、梁在平（1910—2000）等学过古琴、古筝，并以《梅庵琴谱》研究获得加州大学洛杉矶分校博士的美国民族音乐学家李伯曼（Fred Lieberman, 1940—2013）在其 1970 年首版、1979 年增订再版的《中国音乐书目长编》中，对库朗的研究也大加推荐。[②] 对朱载堉乐律学著作有过深入研究的罗宾逊（Kenneth G. Robinson）和明史专家房兆楹（1908—1985）在《明代名人传》为朱载堉撰写的词条中，也提到库朗的专著。[③]

库朗的《中国古典音乐史论》不仅被常常提及，也被学者们频繁引用。引用他著述的包括著名的比较音乐学家、乐器学家科特·萨克斯（Curt Sachs, 1881—1959）[④]、日本东亚音乐学家林谦三[⑤]、写过《中国古代音乐理论中的象征主义》的日本音乐学家中濑古和[⑥]、唐代音乐东传日本研究专家劳伦斯·毕铿（Laurence E. R. Picken, 1909—2007）[⑦]、《宋代音乐文献及其诠释》的作者赵如兰（Pian Chao Rulan, 1922—2013）等。[⑧] 对基督教圣歌华化有过突出贡献并曾在燕京大学长期任教的美国传教士音乐教育家范天祥在

---

① Richard A. Waterman, William Lichtenwanger, Virginia Hitchcock Kerrmann, Horace I. Poleman, and Cecil Hobbs, comp., “Bibliography of Asiatic Musics. Eleventh Instalment,” *Notes* 2nd Series 7.3 (1950), p. 415.

② Fredric Lieberman, *Chinese Music: An Annotated Bibliography* (New York: Garland Publishing, 1979), p. 73.

③ L. C. Goodrich and Fang Chaoying eds., *Dictionary of Ming Biography, 1368–1644* (New York, Columbia University Press, 1976), vol. 1, p. 371.

④ Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World, East and West* (New York: W. W. Norton, 1943), p. 150.

⑤ 林谦三著，钱稻孙译：《东亚乐器考》，第 2、23、205、236、317、452 页。

⑥ Kazu Nakaseko, “Symbolism in Ancient Chinese Music Theory,” *Journal of Music Theory* 1.2(1957), pp. 156, 179.

⑦ Laurence Picken, “The Origin of the Short Lute,” *The Galpin Society Journal* 8 (March 1955), pp. 33–35, 42; “Chinese Music,” in *Grove’s Dictionary of Music and Musicians* 5th ed. (1955), II, pp. 245–247.

⑧ Pian Chao Rulan, *Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960), p. 56.

他的《中国音乐》一书中也参考了库朗的著作。① 早期援引到库朗专著还有研究朝鲜音乐的布茨夫人（Mrs. J. L. Boots）。②

值得注意的是，库朗的专著虽然已面世一个世纪有余，但是时光的流逝并没有使其变得过时，现代学者中，仍有参考者。如德裔美国考古学家罗泰在其专论曾侯乙编钟的《乐悬——中国青铜时代的编钟》一书中就将其列为参考书。③ 比利时鲁汶大学耶稣会士、汉学家钟鸣旦在他 2005 年出版的研究钱德明与中国乐舞西传法兰西的论文中也参考了库朗的专著。④ 研究西藏、新疆音乐的学者也都参考了他的著作。⑤ 此书也常被民族音乐学家列为参考书目。⑥

四、库朗《中国古典音乐史论》在国内之影响

也许是语言的缘故，国内报刊上最早提到库朗著作是在 20 世纪 20 年代末。最早提到库朗中国音乐著述的应是 20 年代初在美英留过学的现代图书馆学家、目录学家袁同礼（1895—1965）。袁先生在其《中国音乐书目举要》（原载《中华图书馆协会会报》第 3 卷第 4 期，1928 年 2 月）和《西人关于国乐之著作》（载北平国乐改进社《音乐杂志》第 1 卷第 3 期，1928 年 3 月）都列有此书，并提供了版本、出版年代、书评索引等细节。20 世纪 30 年代，毕业于里昂国立音乐学院的近代中国音乐教育家、美术家、作曲家李树化（1901—1991）在其《几种关于中国音乐的外人译著》（载《音乐教育》第 2 卷第 8 期 1934 年）中也曾提到过库朗的《中国古典音乐史论》。留学日本并在东京帝国大学获得博士学位的法学史家杨鸿烈（1903—1977）在 1941 年发表的《中国

① Bliss M. Wiant, *The Music of China* (Hong Kong: Chung Chi College, 1966), p. 160.

② J. L. Boots, "Korean Musical Instruments and an Introduction to Korean Music," *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society* 30 (1940), pp. 1–31.

③ Lothar von Falkenhausen, *Suspended Music: Chime-Bells in the Culture of Bronze Age China* (Los Angeles: University of California Press, 1993).

④ Lenoir and Staert eds., *Les danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot* (Namur: Presses Univérsitaires de Namur, 2005), pp. 103, 122.

⑤ Walter Graf, "On the Performance of the Tibetan Music and Its Notation," in René de Nebesky-Wojkowitz ed., *Tibetan Religious Dances: Tibetan Text and Annotated Translation of the 'Chams Yig* (The Hague: Mouton & Co., 1976), p. 252. Sabine Trebinjac, *Le pouvoir en chantant*, tome II (Nanterre: Société d'ethnologie, 2008), p. 202.

⑥ Constantin Brăiloiu, *Problems of Ethnomusicology* (London: Cambridge University Press, 1984), p. 285. Michael Hauser, *Traditional Inuit Songs from the Thule Area* (Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2010), pp. 161, 818.

音乐戏剧在文化上的价值》（载《中日文化》第 1 卷第 3 期）一文中，也特地提到库朗的专书，除了称赞其在域外中国音乐研究著述中“最为精博”外，还列出它对国人的影响，“我国近年最能以科学方法来阐扬旧乐的精神的王光祈氏即深受他的影响”。① 1956 年，古筝名家梁在平在台湾增订袁先生《中国音乐书目举要》，有关库朗词条仍收集在内。②

王光祈本人对库朗的研究多次表示赞赏，同时也大力向国内相关研究人员推荐库朗的专著。如在其 1928 年用德文发表的《论中国记谱法》一文中，王光祈请读者参考库朗一书中有关章节。③ 在同年 6 月发表的《中国音乐短史》一文中，他在注释中不仅称赞库朗的著作“篇幅甚富，为西洋出版界中关于中国音乐理论之最详最善者”，还对库朗的阅历及博学多识表示了由衷的崇敬。用他自己的话说：“此君曾读过中国音乐专籍百种左右，并曾留华多年。”并再次提醒“读者可以参阅”其著述。④ 在其 1929 年 3 月成文、5 月在《中华教育界》上发表的《译谱之研究》一文中之论“黄钟一音之高度”一节，王光祈具体提到库朗“系将黄钟一律译为 e^1”，并不忘告诉读者，“此书为西洋著作界中研究中国理论最良之书”。⑤

值得注意的是，王光祈不仅多次坦承自己的研究多得益于库朗的专著，在自己的著述中也常直接引用库朗的研究成果。如在其 1929 年 7 月成书的《翻译琴谱之研究》之“导言”中，王氏声明自己对西人之中国音乐著述“如法人 Courant 之 *Essai Historique sur la Musique Classique des Chinois*, 皆有所采择”。在 1931 年完成的《中国音乐史》的“自序”中，王光祈又将库朗的研究点出，称赞其“所著《中国雅乐研究》一种，最为精博”，并明确地告诉读者“本书[指王光祈《中国音乐史》]之中，多采其说”。在《中国音乐史》第六章“乐器之进化”之引言部分，王光祈再一次向库朗鸣谢，并具体地提到：

> 本章所附各图，皆取自法人苦朗氏所作之《中国雅乐历史研究》。而该氏又系绘自乾隆二十四年所刊《皇朝礼器图式》，北

---

① 杨鸿烈：《中国音乐戏剧在文化上的价值》载《中日文化》第 1 卷第 3 期（1941 年 5 月），第 78 页。

② 袁同礼原著，梁在平增订：《中国音乐书谱目录》（台北：“中华国乐会”，1956 年版），第 17 页。

③ Wang Guang Ki, “Über die chinesischen Notenschriften,” *Sinica* 3 (1928), p. 123.

④ 王光祈：《中国音乐短史》，收入四川音乐学院编：《王光祈文集·音乐卷》（上）（成都：巴蜀书社，2009 年版），第 277 页。

⑤ 王光祈：《译谱之研究》，收入四川音乐学院编：《王光祈文集·音乐卷》（上），第 318 页。

> 宋末叶王溥《宣和博古图录》，明末朱载堉《乐律全书》，等等。余因自己不善绘图；请人绘画，其价太昂；故为此权宜之计。此余应向苦朗君致其感谢之意者也。[①]

事实上，王光祈不仅采用库朗著作中的图例，他也让读者参考库朗翻译的谱例。如在 1928 年用德文在《中国学刊》（*Sinica*）上发表的《论中国记谱法》一文中，他就让读者查看以下这首库朗翻译的《关雎》谱例[②]：

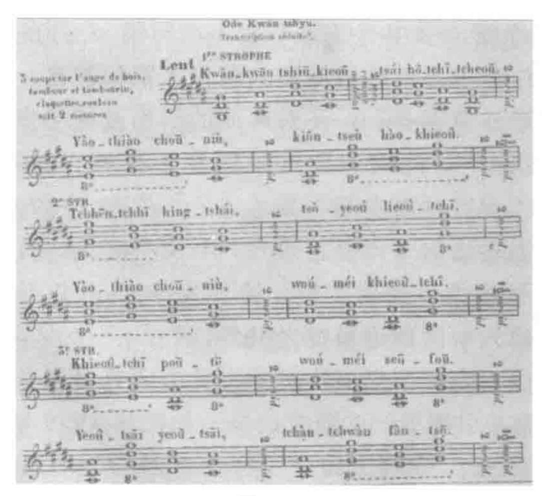


图 9.8a



图 9.8b

① 王光祈：《中国音乐史》，收入四川音乐学院编：《王光祈文集·音乐卷》（上），第 4、61、169 页。

② Wang Guang Ki, “Über die chinesischen Notenschriften,” *Sinica* 3 (1928), p. 115. 参见金经言的译文，四川音乐学院编：《王光祈文集·音乐卷》（上），第 266 页。

王光祈之后向国人介绍库朗的是钱仁康先生。在 20 世纪 90 年代发表的《中法音乐交流的历史与现状》一文中，钱先生专设一节简介库朗的《中国古典音乐史论》[钱先生译为《中国音乐史》]。在该节的第一段，钱先生首先高度评价了库朗的研究成果，称其是“最早按照中国音乐的价值体系来研究中国音乐的法国音乐学家”之一。其《中国古典音乐史论》是“这一时期的法国学者研究中国音乐的最重要的成果”。接着，钱先生又根据《音乐百科全书和音乐学院词典》中“中国与朝鲜”专题作者名下的简介，简单地介绍了库朗的职业翻译官背景及教学履历，以及其《中国古典音乐史论》一文的内容提要：

> 库朗是法国外交部的汉语和日语秘书、里昂商会的教师和里昂文学院的讲师。《中国音乐史论》是他为拉维尼亚克（Albert Lavignac, 1846—1916）创办、洛朗西埃（Lionel de la Laurencie, 1861—1933）主编的《音乐百科全书和音乐学院词典》，1922 年出版）编写的“古代和中古音乐史”部分的一个专题，分 15 章叙述中国音乐的律吕、宫调、和声、节奏、舞蹈、乐器、乐队、合唱队、宇宙观和哲学思想。

无独有偶，库朗《中国古典音乐史论》最受钱先生赞赏的章节，也正是王光祈引述最多的“中国乐器”那部分。钱先生称赞库朗“介绍中国乐器的四章写得最有特色”，特别是对库朗采用的新的乐器分类法，钱先生更是做了以下详细的介绍：

> 过去欧洲的音乐学者常把乐器分为木管、铜管、弦乐器和打击乐器四类。库朗打破了这种惯用的欧洲本位的乐器分类法，把中国乐器分为以下各类：
>
> 体鸣乐器　Instruments autophones
> 钟　Cloches
> 锣　Gongs
> 钹　Cymbales
> 磬　Lames accordées
> 其他　Divers
> 膜鸣乐器　Instruments a membranes
> 铃鼓　Tambours de basque
> 定音鼓　Timbales

鼓	Tambours
气鸣乐器	Instruments à vent
笛	Flûtes
号筒	Instruments à embouchure
簧管	Instruments à anche
埙	Ocarinas
笙	Instruments à reservoir d'air
弦鸣乐器	Instruments à cordes
弹弦乐器	Instruments à cordes pincées
擦弦乐器	Instruments à cordes frottées

钱先生还评论说：

> 以上的划分，是和民族音乐学家霍恩博斯特尔（Erich Morit von Hornbostel, 1877—1935）；与萨克斯（Curt Sachs, 1881—1959）所创的分类法完全一致的；但每一大类中各小类的划分，则是库朗的独出心裁。库朗不仅系统地叙述了各种中国乐器的形制、音色和性能，还举例说明了它们的演奏技法；特别是最重要的两种弦鸣乐器"琴"和"琵琶"，文中援引了《洞天春晓》《释谈章》（《普庵咒》）、《风雷引》《猗兰》《胡笳十八拍》《平沙落雁》等大量古曲的译谱，做出了比较详细的说明。库朗在这篇洋洋 20 万言的专论中为中国音乐研究者提供的丰富的资料，至今仍为民族音乐学家们奉为圭臬。[①]

钱仁康先生以上对库朗《中国古典音乐史论》乐器部分的点评，虽说概括了库氏专著的精华与创新之处，但也有两处似乎与史实不符，一是有关库氏专著的出版年代，二是关于库朗采用的乐器分类法。钱先生看到的显然是载有库氏著作的《音乐百科全书和音乐学院词典》1922 年的再版本。其实，该百科全书首版于 1913 年，因此，库氏的论文也至迟出版于 1913 年，而不是 1922 年。此外，钱先生虽然注意到了库氏所用的新式乐器分类法，但事实上库氏的论文早在霍恩博斯特尔与萨克斯所创的分类法 1914 年公开发表的六年

① 钱仁康：《中法音乐文化交流的历史和现状》载《人民音乐》1992 年第 1 期，第 43 页。

前，即 1908 年就已经完成了。[1] 以上提到，库氏采用的是更早的比利时人马融的分类法。马氏将打击乐器分为体鸣乐器、皮乐器、气乐器、弦乐器四大类。后来，霍恩博斯特尔与萨克斯在马氏分类法的基础上建立了更精确的分类法。其分类名称和次序（1. 体鸣乐器；2. 膜鸣乐器；3. 弦鸣乐器；4. 气鸣乐器）与马氏稍有不同。此外，库朗在书后所附的参考书目中，也只列了马融的著作，并没有提及霍恩博斯特尔与萨克斯的分类法。[2]

五、结语

叶伯和 1922 年在其《中国音乐史》之“总叙”中，曾抱怨过研究中国音乐史之艰辛：“中国从前把音乐合在政治宗教内，没有知道它是一种艺术。所以各书所载，都是糅杂的、片段的。……要从这些帝王家谱和神话中，抽出纯粹音乐的材料，编成有系统的书，是很难的一件事。……至于历代音乐的作品，和民众所倾向的，学者所发明的，都无从考察。”即使是论乐的专著，也“寻不出几句真正音乐的话，不过是略备一格而已。还有些专论音乐的书，也只是多说点神话，对于音乐，漠不相关”[3]。许之衡（1877—1935）在其《中国音乐小史》的“叙论”中也发出了同样的感触：“自来乐律书籍不下数百种，而能明白易解，予人以满意者，实无一书；而聚讼攻击，又无书无之，令人有无所适从之叹。”[4]

出生于士绅家族、自幼即浸淫中国传统经籍的叶伯和、许之衡尚且如此，身为外籍人的库朗所面临的困难就更可想而知了。可是，以上所述的事实告诉我们，当中国音乐史研究在其本土还尚未起步时，二十岁才开始正式学中文的库朗已于至少十年前对中国周秦以来的乐籍进行了荟萃，并掇其精要进行了分门别类的斟酌梳理。对中国律学、乐学之历史之重案，他也已尝试着排比类之。此外，他对汉唐以来乐曲之内容、记谱之方式、乐器之由来、形制、乐制、各式乐队之形式及重大问题之症结等也能以浅显科学的语言说明之。

库朗的专著在今天看来有许多不尽如人意的地方，但如果我们将其与 20 世纪二三十年代出版的几部中文中国音乐史论著相比，就不难看出库朗的筚路

---

① Erich M. von Hornbostel und Curt Sachs, “Systematik Musikinstrumente. Ein Versuch”, *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (1914), pp. 553–590.

② Maurice Courant, “Essai historique sur la musique classique des Chinois” in Albert Lavignac ed., *Encyclopedie de la musique* (Paris: Delagrave, 1913), I, p. 211.

③ 叶伯和：《中国音乐史》（成都：成都昌福公司，1922 年版），第 1–4 页。

④ 许之衡：《中国音乐小史》（台北：商务印书馆，1995 年版），第 1 页。

蓝缕之功。库氏的《中国古典音乐史论》不仅在篇幅要大得多（库朗《史论》20 多万字，叶伯和《中国音乐史》上册仅约 2.4 万字，王光祈《中国音乐史》约 16.6 万字）、在出版时间上要早至少十年（库朗著 1908 年 7 月完成，1912 年出版，顾梅羹著 1920 石印，叶伯和著 1922 年出版，童斐《中乐寻源》1926 年出版；郑觐文著 1928 年出版；许之衡著 1930 年出版），在所含内容上要全面、系统、丰富得多（如在乐器部分，王光祈《中国音乐史》介绍 67 种，库著介绍 156 种，郑著介绍 118 种）、在所讨论的问题上更深入，甚至在中国原始文献的选用上，库朗氏也更胜一筹。这从《中国古典音乐史论》书后所附的中西文参考书目以及文中密密麻麻的脚注就可窥见一斑。

按常理来说，“中国学人经籍之训练本精，故之纯粹中国之问题易于制胜”[①]。但事实并非完全如此。早期的用中文撰写的中国音乐史论著中，郑觐文的《中国音乐史》以其阅籍广博、“材料亦宏富”（王光祈语）而闻名，但仔细查看其所延揽之古今文献，也仅有不到 50 种。即使是因创立中国音乐研究新范式而备受黄翔鹏先生称颂的王光祈[②]，其《中国音乐史》书后所附的参考书目更少，仅有 15 种，其中还包括库朗著作在内的西文书目 3 种。相比之下，库氏仅书后所附的参考书目多达 110 种，其中中文原始文献竟多达 94 种，几乎囊括了当时所知的所有与音乐有关的文献。仔细检索一下他所参考、分析的九类中国原始文献，其中第一类“经典类的古代文献”就包括：《书经》《诗经》《左传》《论语》《尔雅》《周礼》《仪礼》《礼记》。第四类“史类”的参考文献有《史记》《汉书》《三国志》《续汉书八志》《宋书》《魏书》《晋书》《隋书》《南史》《北史》《旧唐书》《唐书》《旧五代史》《宋史》《辽史》《金史》《元史》《明史》《宋史新编》。从这些书目可以看出，库朗在史料的运用上，与他的中国同行叶伯和、朱谦之、郑觐文、许之衡、缪天瑞、王光祈、杨荫浏等一样，均是传统的“引经据典”。[③]

库朗对中国典籍的注重也可从他参考引用的西文书目看出，他所参考的 16 种西文文献均以中国经、史、子、集的翻译为主，如法国汉学家毕瓯（Edouard Biot, 1803—1850）翻译的《周礼》、英国传教士理雅各翻译的《四书》《五经》、库朗同学沙畹翻译的《史记》、法国耶稣会士顾赛芬

---

① 杨堃：《葛兰言研究导论》收入《社会学与民族学》（成都：四川民族出版社，1997 年版），第 111 页。

② 黄翔鹏：《中国人的音乐和音乐学》（济南：山东文艺出版社，1997 年版），第 138-146 页。

③ 关于 1922 年到 1943 年中国音乐研究史料之运用，见王子初：《论中国音乐史料系统的重构》载《星海音乐学院学报》2010 年第 4 期，第 24-25 页。

（Séraphin Couvreur, 1835—1919）翻译的《书经》《礼记》《左传》、戴遂良（Léon Wieger, 1856—1933）翻译的《中国哲学文本》等。

除了群经、先秦诸子、历代正史以及一些集部外，库朗还参考了《通典》《通志》《唐会要》《五代会要》《宋会要》《宣和博古图录》《文献通考》《古今图书集成》《唐六典》《大明会典》《大清会典》《大清会典事例》《大清会典图》《大清律例》《文庙礼乐志》《皇朝祭器乐舞录·中祀合编》《风俗通义》《释名》《梦溪笔谈》《东京梦华录》《晦庵先生朱文公文集》《渊鉴斋御纂朱子全书》《事原》《古今治平略》《荆川稗编》《长安客话》《元曲选》等。

库朗书中参考讨论的文献也包括一些音乐和乐舞的专著，如蔡邕的《琴操》、朱长文的《琴史》、朱熹的《琴律说》、余载的《韶舞九成乐补》、吴兢的《乐府古题要解》、南卓的《羯鼓录》、段安节的《乐府杂录》、王灼的《碧鸡漫志》、高似孙的《唐乐曲谱》、陈旸的《乐书》、蔡元定的《律吕新书》、张炎的《词源》、何塘的《乐律管见》、韩邦奇的《苑洛志乐》、朱载堉的《律历融通》《律学新说》《乐学新说》《算学新说》《律吕精义》《乡饮诗乐谱》《操缦古乐谱》《旋宫合乐谱》《小舞乡乐谱》《六代小舞谱》《二佾缀兆图》《灵星小舞谱》、尹尔韬的《徽言秘旨》、程允基的《琴谈》、程雄的《松风阁琴谱》《琵琶谱》、清康乾两朝宫廷敕撰的《律吕正义》、程瑶田《声律小记》等。

除注重中国原始文献的梳理和解读外，库朗著作的另一个特点是其研究的专业性。他研究中国音乐的目的是对中国“律、调、谱、器”理论和实践本身及其发展演变的理解，而不是被其他功利目的所左右。而 20 世纪初期国内出版的中国音乐史书，几乎毫无例外地都杂有其他目的。不是“与西乐争雄”就是“明道救世”。[①] 郑覲文著《中国音乐史》，除了整理中国古制外，与西乐抗衡、振兴雅乐亦是缘由之一。王光祈之所以“慨然有志于中国音乐之业”，其终极目的更是希望通过“国乐”之创造“使中国人固有之音乐血液，重新沸腾。吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’灿然涌现于吾人之前”[②]。但库氏的研究却不同，他是为了知识而研究，寻求知识是其唯一的目的。

但库朗的中国音乐研究毕竟是其时代的产物，也有其局限性的。首先，他的选题和研究方法决定了他视野的偏窄。库朗所聚焦的是中国广义上的“雅

① 参见郑祖襄：《“明道救世”与中国音乐史学》载《艺术百家》2012 年第 3 期，第 107-114 页。

② 王光祈：《东西乐制之研究》（北京：音乐出版社，1958 年版），第 10 页。

乐”的历史性研究，中国丰富的民间音乐、戏曲音乐及世俗生活中的活的音乐都不在他的视线之内。他虽然有选择地用到了音乐学的分析方法，将众多的文字记载转成了乐谱，但作为职业汉学家，他主要采用的是正统的、深受清代朴学影响的巴黎学派的汉学研究法，注重的是对典籍的索引和文本分析。林谦三在谈到他和钱德明的乐器研究时，就批评他们“只是直译了一些中国古典典籍的原文；对于原典的批判研究，几乎完全没有做到”[①]。其次，他所论述的中国音乐传统，实际上是儒家正统的音乐传统。释、道、墨家的音乐理念及实践均告阙如。对此，他同时代的拉卢瓦曾有过批评。[②]

库朗对中国典籍尽可能地广征博引，但他对同时代出版的西文中国音乐研究专著却并没有尽力去留意。他的参考书目中，除了任何中国音乐研究都必须参考的钱德明和阿理嗣的音乐著作外，只提到他师母写的中国音乐论文。对他当代同行的相关著作，他甚至没有提到，如拉卢瓦的《中国音乐》和苏利埃·德·莫朗的《中国之音乐》就没有在他的参考书之列。

国际汉学泰斗、库朗学生辈的伯希和曾提出：“治‘中国学’须有三方面的预备：1.目录学与藏书；2.实物的收集；3.与中国学者的接近。”[③] 遗憾的是，由于时代和机遇的限制，库朗只部分地做到了其中第一点。[④] 在第二、第三方面，即“实物的收集”和“与中国学者的接近”上，他都没有做到。但平心而论，这不是他的过错，他所处的时代既没有曾侯乙墓编钟和鸿山越国贵族古墓乐器的出土，又没有贾湖骨笛和奉节石哨的发现，即使是被斯坦因（Marc Aurel Stein, 1862—1943）和伯希和掠到西方的古代和田乐俑石刻和敦煌琵琶谱，在他撰写《中国古典音乐史论》的时代也不广为人知，更不要说注重田野工作的民族音乐学研究方法也还尚未兴起。至于“与中国学者的接近”，则更不现实。在20世纪初的中国，沙畹可以与罗振玉、王国维书信往来，讨论其所著西域简牍校本。但当时的中国有多少学者对中国音乐之沿革及原理感兴趣，又有哪位愿意并有能力与库朗切磋律吕呢？

---

① [日]林谦三著，钱稻孙译：《东亚乐器考》，第2页。

② Louis Laloy, “Review of Courant, *Essai historique sur la musique classique des Chinois,*” *Le Mercure Musical* 10 (May 1914), pp. 34–35.

③ 转引自桑兵：《国学与汉学》，第4页。

④ 库朗没有《中国音乐史参考图片》《中国古代音乐史料辑要》《中国古代乐论选辑》《琴曲集成》可供参考，更没有《中国音乐书谱志》为之导航。除了参考钱德明和阿理嗣等的著述外，凡诸材料，皆其亲自收集。

第十章 影响了德彪西的“汉学家”

——拉卢瓦及其中国音乐著述*

通晓中国音乐的近代西人中满腹经纶的鸿儒硕彦极少，像法国人路易·拉卢瓦（见图 10.1）那样学贯古今、兼通中外，研究领域横跨音乐学、汉学，而且对 20 世纪以德彪西、拉威尔为首的法国音乐有重大影响的奇人就更是凤毛麟角了。



图 10.1 约摄于 20 世纪 30 年代

拉卢瓦之奇，既可与以著《琴道》《中国古代房内考》、狄仁杰探案小说

---

* 本章在宫宏宇、温永红合著《法国奇人拉卢瓦和他的〈淮南子与音乐〉》（载《南京艺术学院学报》2011 年第 3 期音乐与表演版）《西方人“了解中国音乐最好的入门书”——谈路易·拉卢瓦〈中国音乐〉》（载《中央音乐学院学报》2013 年第 3 期）两文的基础上写成。

闻名的荷兰汉学家、小说家、职业外交官高罗佩相比[①]，也可与以编多卷本《从唐朝传来的音乐》闻名，但在动物学、生物学、音乐学三大领域皆有建树的剑桥学者毕铿[②]媲美。三人皆名校博士出身（拉氏 1904 年获法国索邦大学音乐史博士学位，高氏 1935 年得荷兰乌策特大学东方学博士，毕氏 1935 年获剑桥大学获动物学、生物学博士），三人都通多种外语（虽然拉氏不像高罗佩那样通晓十五种语言，但也精通包括希腊语、拉丁语、俄语、德语、汉语、英语、意大利语在内的七种外语），三人皆醉心中国古代文化（高氏的"理想是中国传统文人雅士诗酒风流、琴棋书画的生活"[③]，并娶中国妻；毕铿 1944 年随英国科学使团到中国重庆中英科学馆作李约瑟的助手时曾与齐白石、沈尹默、徐文镜、饶宗颐、查阜西、梁再平、徐元白等交往甚密；拉氏虽未像高氏那样娶中国妻子，也没有毕铿那样幸运，得过查阜西等琴家的教诲，但其所交的朋友中也不乏李石曾、叶恭绰这样的名流；他平时喜着唐装，好读儒道典籍，且嗜鸦片）。但三人也有明显的不同。除学术兴趣相异外，事业选择也各异。高罗佩遵循"学而优则仕"之儒训，从秘书、参事、公使一路升到大使；拉卢瓦似乎更受老庄思想的影响，不求仕途宏达，甘愿为他人作嫁衣；毕铿则由细胞组织转向音乐形态，著有《越九歌》《风雅十二诗谱》《土耳其民间乐器》《从唐朝传来的音乐》。三人留下的遗产也不尽相同，高罗佩虽然在荷兰驻日本大使、荷兰驻朝鲜大使（同时兼任）任上溘然离世，但流芳后世的是他传奇式的汉学成就和小说创作才能；拉卢瓦虽以中国音乐研究和他翻译的杂剧闻名汉学界，但真正使他名垂青史的却是他与德彪西、斯特拉文斯基、拉威尔及法国六人团的关系和他对法国近代音乐极具先见的倡导之功；毕铿的著作《细胞及其他有机体的组织》虽然在生物学研究史上有一席之地，但在音乐学界，特别是在中国和日本古乐界，他的名字却几乎成了"唐乐研究"的代名词。

在 1999 年出版的《路易·拉卢瓦论德彪西、拉威尔、斯特拉文斯基》一书中，澳大利亚学者普瑞斯特（Debrah Priest）不仅把拉卢瓦称为"学者、作家、音乐学家、音乐评论家"，而且说他是"20 世纪前几十年巴黎音乐场景中一个中心人物"。[④] 现任教美国的詹富国（Dietrich Tschanz）在其《当

---

① 关于高罗佩与中国音乐，详见宫宏宇：《荷兰高罗佩对中国古琴音乐的研究》载《中国音乐》1997 年第 2 期，第 13–16 页。

② 有关毕铿的生平与著述，详见宫宏宇：《毕铿和他的中国音乐研究》载《中央音乐学院学报》2007 年第 4 期，第 33–40，48 页。

③ 陈之迈：《荷兰高罗佩》载《传记文学》第 13 卷第 5 期（1969 年 6 月），第 6 页。

④ Debrah Priest, *Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky* (Aldershot, Hants: Ashgate, 1999), p. 1.

东方遭遇西方：中国革命者、法国东方主义者与 20 世纪 10 年代巴黎的跨文化戏剧》一文中也指出，拉卢瓦虽然以其与数位法国当代作曲家（如德彪西、鲁塞尔）的交往和友谊最为闻名，但在向法国公众介绍亚洲——特别是中国——音乐、舞蹈和戏剧方面他亦扮演了一个重要的角色。① 日本学者根来章子则把拉氏赞誉为“20 世纪法国音乐和亚洲文化的‘中介者’”②。其实对于拉卢瓦之成就，法国思想家、作家、音乐学家、著名小说《约翰·克里斯朵夫》的作者罗曼·罗兰在 1944 年纪念拉氏去世时就有过盖棺论定之语。在罗曼·罗兰的眼里，拉卢瓦不仅是“一流的学者、艺术家、作家、音乐学家”，也是“一流的汉学家”。③

一、拉卢瓦的生平及其成就综述

拉卢瓦 1874 年出生于法国东部的汝拉（Jura）山区，但在孩童时代就随家人移居到了巴黎。中学上的是始创于 1799 年的法国最负盛名的亨利四世高中（Lycée Henri IV）。他的老师中对他影响最大的是法文老师亨利·伯格森（Henri Bergson, 1859—1941）。伯格森是法国唯心主义哲学家、1927 年诺贝尔文学奖得主。和中国哲学对他后期发展的影响一样，伯格森对实证主义和现代科学主义文化思潮的反动及其重直觉和“精神能量”的哲学理念对拉卢瓦早期的发展影响很大。拉卢瓦中学毕业后又先后在法国历史最悠久的师范学院——巴黎高等师范学校——和索邦大学深造。在这所文理并重的高等学府求学期间，他又有幸师从世界闻名的中世纪法国文史专家贝蒂耶（Joseph Bédier, 1864—1938）。从小所受的好的人文教育外，拉氏的音乐功底也很深，他幼时学过的乐器有钢琴、小提琴和低音提琴（倍大提琴），但他学乐器的目的是熟识乐谱，而不是成为演奏家。在索邦大学攻读博士期间，他也曾在巴黎有名的私立音乐学院圣乐学校（Scholar Cantorum）学习对位和作曲。建立于 1896 年的圣乐学校以注重早期音乐和注重教学闻名，其始创者为作曲家文森特·丹第（Vincent d'Indy, 1851—1931）、管风琴家

---

① Dietrich Tschanz, "Where East and West Meet: Chinese Revolutionaries, French Orientalists, and Intercultural Theater in 1910s Paris," *Taiwan Journal of East Asian Studies* 4.1 (2007), pp. 89–108.

② Akiko Negoro, "A Study on the Process of Accepting Asian Culture in 20th Century French Music: The Role of Louis Laloy as a 'Mediator'," *Bulletin* (Okinawa Prefectural University of Arts) 14 (31 March 2006), pp. 149–158.

③ Priest, *Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, p. 1.

吉尔芒（Félix-Alexandre Guilmant, 1837—1911）和音乐教育家博尔德。[①] 有学者甚至提到他是丹第的学生之一。[②] 拉卢瓦的数学功底也很深，1921 年爱因斯坦到巴黎做数学讲座，他能听懂。[③]

拉卢瓦是最早在索邦大学以音乐史为题完成博士论文的学生之一，其领域是古希腊音乐理论。1904 年，他以《亚里士多塞诺斯与古代音乐》一文获得索邦大学文学博士学位。阿氏是希腊哲学家、音乐家，是亚里士多德的学生。阿氏在约公元前四世纪后时著有两部阐述毕达哥拉斯数字与音程原理的专著《和声要素》和《节奏要素》。拉卢瓦的《亚里士多塞诺斯与古代音乐》一书于 1904 年出版后，深受学界好评，他有关亚里士多塞诺斯的立论之新分析非常细致，使后来出版有《亚里士多塞诺斯节奏理论》专著的威廉姆斯（C. F. Abdy Williams）也为之一震。[④] 此书 1973 年在日内瓦再版后，1979 年又在意大利博洛尼亚（Bologna）出意文版，可见其价值之高。即使是在今日，此论文“仍是古希腊音乐研究领域中最清晰透彻的研究之一，与他同年出版的《亚里士多塞诺斯用语汇编》一起，深受当代音乐学家的赞赏”[⑤]。

拉卢瓦的博士专著虽说是古希腊音乐，但最使他举世闻名的是他的音乐家传记和音乐评论。他 1909 年在巴黎出版的《德彪西》是第一本关于德彪西的法文专著（见图 10.2）。[⑥] 虽然此前曾有过两部关于德彪西的专著出版，但与拉氏的著作相比，都差了很远。如路易斯·烈比奇（Louise Liebich）在伦敦出版的英文本《德彪西》只是对德彪西的审美理念及几首作品有过“感性的描述，无论是对德彪西的美学还是他的创作都没有任何坚实的理解”[⑦]。拉氏的《德彪西》就不同了，此著不仅是最早的法文本专著，也是真正得到德彪西认可的传记。此书 1944 年又出修订版，直到现在还被用作参考书。

---

① Priest, *Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, pp. 1–5.

② C. B. Pau, “Rameau, d’Indy, and French Nationalism,” *Musical Quarterly* 58.1 (1972), p. 56.

③ 同上注，第 3 页。

④ E. N. “*The Aristoxenian Theory of Rhythm* by C. F. Abdy Williams,” *The Musical Times* (Aug. 1, 1912), pp. 518–519.

⑤ Priest, *Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, p. 3. 其实 *Lexique d’Aristoxène* 是作为附录出现在 *Aristoxène de Tarente, disciple d’Aristote, et la musique de l’Antiquité* 中的（页 I—XLII）。1904 年出过单行本。

⑥ Louis Laloy, *Claude Debussy* (Paris: Les Bibliophiles fantaisistes, 1909).

⑦ R. L. Byrnside, “Musical Impressionism: The Early History of the Term,” *Musical Quarterly* 66. 4 (1980), p. 527.

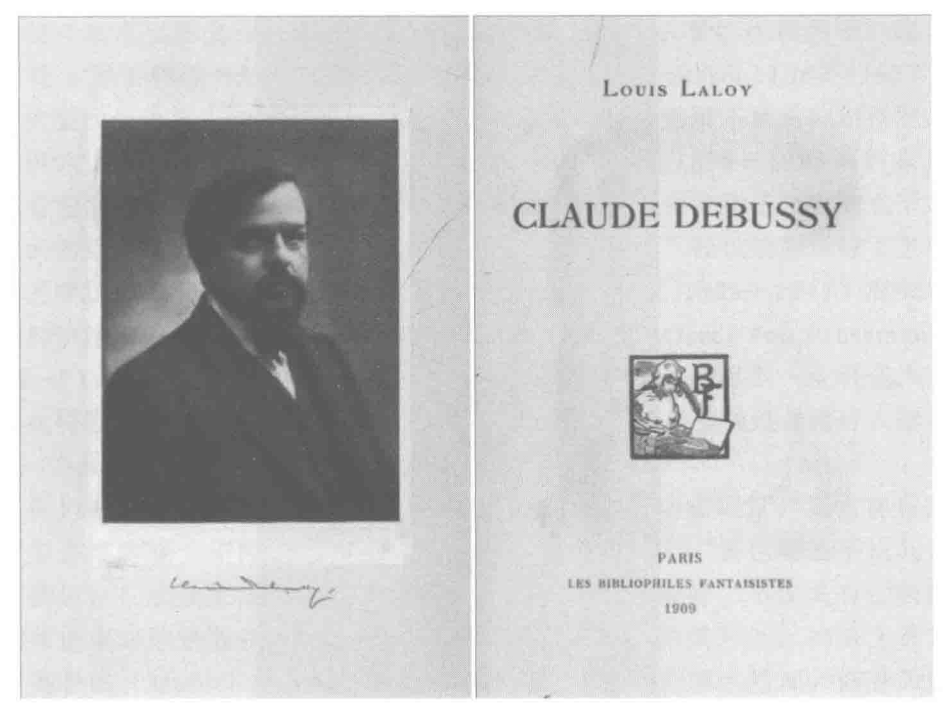
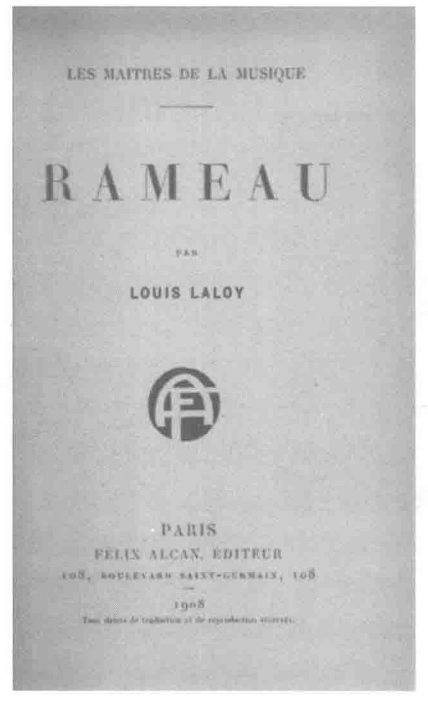


图 10.2

拉卢瓦虽以《德彪西》闻名遐迩，但此书并非他最早的传记。早在 1908 年，他就在巴黎出版了《拉莫》一书（见图 10.3）。这部叙述 18 世纪法国作曲家、羽管键琴演奏家、管风琴演奏家让-菲利普·拉莫（Jean-Philippe Rameau, 1683—1764）的专书不仅充分显示了拉氏对本国音乐传统的重视，也反映了他及同代人为抵御来自德国的影响而采取的实际行动。值得注意的是，此书的出版是与当时在圣乐学院及法国各地兴起的“拉莫音乐热”同步的。他 1944 年去世前，也一直在撰写一部名为《法国音乐大事记》的大部头著作。拉氏对本国音乐的注重并不意味着他对以德奥作曲家为主的西方古典音乐传统置若罔闻，他 1930 年出版的通俗读物《用一小时倾听贝多芬》就是一个例证。拉氏家人现藏的未刊文件也显示他生前曾同出版社签过合同，答应为莫扎特、肖邦作传。[1]

① Priest, *Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, p. 3.


LES MAITRES DE LA MUSIQUE

RAMEAU

PAR

LOUIS LALOY

PARIS
FELIX ALCAN, ÉDITEUR
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1908
Tous droits de traduction et de reproduction réservés.

图 10.3

《德彪西》和《拉莫》传记外，拉卢瓦还有《歌剧中的舞蹈》和《怎样听音乐》等成书存世。作为作家，拉卢瓦以笔触优雅灵活、风格细致入微广得法国学界赞誉。他的行文与法文特有的节奏感和旋律感极其吻合，这也是他与同时期大多数乐评家的不同之处。他所涉猎的领域极广，不仅法语的文学作品是他关注的对象，其他语言的文学作品也在他的视野之内。他的文章广征博引，从 17 世纪法国数学家、物理学家、哲学家帕斯卡（Blaise Pascal, 1623—1662）到同时期的先锋派诗人、小说家、剧作家科克托（Jean Cocteau, 1889—1963），从中国古代的哲人到希腊的智者，他都能如数家珍。德彪西在为法国 15 世纪诗人夏尔·德·奥尔良公爵（Charles d'Orléans, 1394—1465）的诗词配乐时，遇到不解的问题他首先求教的是拉卢瓦。从拉氏的著述中，读者不但可以感受到庄子的思维，还可以不时察觉到诗人波德莱尔（Charles Baudelaire, 1821—1867）或马拉美（Stéphane Mallarmé, 1842—1898）的语调。[①]

① Priest, *Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, p. 4.

拉卢瓦不仅研究作曲家，为他们作传，他本人也从事创作和翻译。这就是罗曼·罗兰称他为作家的原因。鲁塞尔（Albert Roussel, 1869—1937）“最大型和最重要”的二幕歌剧芭蕾剧《帕德马瓦蒂》的脚本就是他创作的。[①] 法国六人团最年轻的成员奥里克（Georges Auric, 1899—1983）的喜剧《戴着假面具》的剧本也出自他之手。[②] 拉卢瓦作的诗也达到了一定的水平，德彪西的康塔塔《法兰西赞》就是选自拉卢瓦的诗篇。[③] 拉氏的翻译除下节将提到的中国戏剧和诗歌外，还有阿德勒（Guido Adler, 1855—1941）有关瓦格纳的讲座、俄裔音乐传记作家奥斯卡·冯·瑞斯曼（Oscar von Riesemann, 1880—?）的《穆索尔斯基传》、穆索尔斯基四幕歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》和莫扎特歌剧《伊多梅纽斯》第三幕的唱词部分。[④] 他还翻译过希腊诗人赫罗达思（Herodas, 约公元前三世纪）所作的滑稽戏[⑤]。

作为音乐评论家，拉卢瓦以音乐知识渊博、人文功底雄厚、观点富有先见，但态度客观公正闻名。即使对他的论敌（如萨蒂），他也能公平论其音乐。所以，在二次大战前的巴黎音乐界，拉氏的口碑极好。不仅具有创新精神的作曲家对他极为崇拜，连批评家和器乐家对他也称赞有加。如著名管风琴家德普雷（Marcel Depré, 1886—1971）对他学问的博大精深、修养的完美至极就赞不绝口，说“整个一代人都对他感激不尽”。出版过拉莫、帕莱斯特里那、亨德尔、海顿等人传记，编纂过音乐史词典和乐队交响乐发展史的老一辈法国音乐学家布雷内（Michel Brenet, 1958—1918）甚至把他称为“一个能集真正艺术家与真正学者于一身的作家”。与他同时期活跃于巴黎音乐界的著名作家、音乐批评家维耶尔莫（Emile Vuillermoz, 1878—1960）对拉氏的学识和为人也表示过由衷的敬佩。[⑥]

拉卢瓦的评论文章不但多，更重要的是它们所涵盖内容的广博及立论的新颖。他评述的内容不仅包括古典的保留曲目，更重要的是他对法国音乐传统的重视和他对法国当代音乐的倡导。虽然他对德彪西情有独钟，但对同时期的福雷、杜卡斯、拉威尔、萨蒂以及后来的六人团新音乐的评述与推荐也不遗余力。“斯特拉文斯基《春之祭》管弦乐谱未完成之前的四手钢琴谱就是斯氏和

---

① Ronald Crichton, “Roussel’s Stage Works,” *The Musical Times* (July 1969), p. 730.

② Priest, *Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, p. 35.

③ Marianne Wheeldon, “Debussy’s Legacy: The Controversy over the Ode à la France,” *Journal of Musicology* 27.3 (2010), pp. 304–341.

④ Priest, *Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, p. 3.

⑤ 即英语的 mimes，有人翻译为“拟曲”，见周作人译:《希腊拟曲》（上海：商务印书馆，1934 年版）。

⑥ 同上注，第 1 页。

德彪西在拉卢瓦家第一次试奏的。”[①]

拉卢瓦的编辑、乐评家生涯始于 1901。他先是为《音乐杂志》（*La Revue musicale*）撰稿，之后一段时间他其实是该刊的实际主编。后又与乐评家让·马诺尔德（Jean Marnold, 1859—1935）创立了自己的音乐月刊《信使》（*Le Mercure*）。从 1907 年开始，他又为著名的《大刊》（*La Grande Revue*）撰稿，并参与该刊的编辑工作。1911 年，他还与法国音乐学家布雷内、尚塔瓦纳（Jean Chantavoine, 1877—1952）、劳伦斯（Lionel de La Laurencie, 1861—1933）等一道编有大型《音乐百科全书和音乐学院词典》（1913—1931），并创办《音乐年》（*L'Année musicale*）。此外，他还为巴黎的一些有名的报纸和刊物撰稿，如《喜剧》（*Comoedia*）、《音乐邮报》（*Le Courrier musical*）、《费加罗报》（*Le Figaro*）、《时代》（*Le Temps*）、《法兰西信使》（*Le Mercure de France*）等。拉卢瓦不仅用法文写作，他还用英文、意大利文和俄文写乐评，他的一部分文章甚至发表在俄国、英国、意大利和美国的刊物上。[②]

除一般的音乐会评论外，拉卢瓦还写有极具深度的研究性论文详述非西方音乐、歌舞厅酒吧娱乐舞蹈音乐、音乐科技（留声机）音乐潮流（如 20 世纪初在法国兴起的第二次瓦格纳主义思潮）、政府政策对音乐的影响等。他还是最早具有民族音乐学意识的音乐学家，早在 20 世纪初就发表过《柬埔寨的音乐和舞蹈》一文，1922 年又在《音乐杂志》上发表论文《柬埔寨舞蹈的原理》。[③]

拉卢瓦交友甚广，除德彪西视他为知己外（从 1906 年后，德彪西每周六都去拉卢瓦家打桥牌，一直到他 1918 年去世），他交往较密的音乐界的朋友还有作曲家奥里克、普朗克、拉威尔、斯特拉文斯基，西班牙钢琴家比涅斯（Ricardo Vines, 1875—1943）。在文学艺术界，他的朋友除了罗曼·罗兰外，超现实主义创始人布雷东（André Breton, 1896—1966），小说家兼剧作家科克托（Jean Cocteau, 1891—1963），科莱特（Sidonie—Gabrielle Colette, 1873—1954），作家纪德（André Gide, 1869—1951），哲学家马里坦（Jacques Maritain, 1882—1973），雕塑家罗丹也在他的挚友之列。此外，他和里夏德·施特劳斯、里姆斯基·科萨科夫、巴托克、法雅（Manuel de Falla, 1876—1946）等也有过接触，和俄国演出经纪人贾吉列夫（Sergey

---

① Jeremy Noble, "Debussy and Stravinsky," *The Musical Times* (Jan., 1967), p. 23; Robert Craft, "The Rite: Counterpoint and Choreography," *The Musical Times* (Apr., 1988), p. 176.

② Priest, *Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, p. 2.

③ 同上注，第 325、327 页。

Diaghilev, 1872—1929）及俄罗斯芭蕾舞团甚至有过合作意向。[①]

拉卢瓦虽然以乐评闻名，但他从事的职业却是艺术管理。1914—1940 年拉卢瓦的全职工作是主管巴黎歌剧院的行政工作。拉卢瓦担任此职与他与罗歇（Jacques Rouché, 1862—1957）的相遇有直接关系。受俄国斯坦尼斯拉夫斯基、英国戏剧家戈登·克雷格（Gordon Craig, 1876—1966）及其他戏剧家戏剧改革的影响，时任法国艺术剧院总监的罗歇一直希望对巴黎的戏剧舞台按照俄国、柏林和伦敦的模式进行改革。在他的领导下，法国艺术剧院上演了拉卢瓦翻译和参与创作的一些东方的传统剧目。如他翻译改写的元剧《汉宫秋》（见图 10.4）。1914 年罗歇被任命为巴黎歌剧院总管后，旋即邀请拉氏主管行政。在拉氏担任行政主管期间，他充分利用他的希腊音乐、中国音乐、哲学及其他非西方文化方面的知识，为巴黎的戏剧改革开拓了新的方向。拉氏在巴黎歌剧院一直任职到他 1940 年退休为止。今天人们在谈到巴黎歌剧院时，总会提到罗歇为挽救巴黎歌剧院而不惜于 1919—1939 年斥资三千万法郎之事，但很少有人记得拉卢瓦这位好帮手在此期间所做的工作。除行政工作外，拉氏还在音乐学院担任过教职，但是都任期不长。如 1906 到 1907 学年，他临时代替罗曼·罗兰在索邦大学讲授音乐史。1920 年他再次在索邦大学任课。从 1936 年直到他 1941 年退休，他也在音乐学院兼职工作。[②]

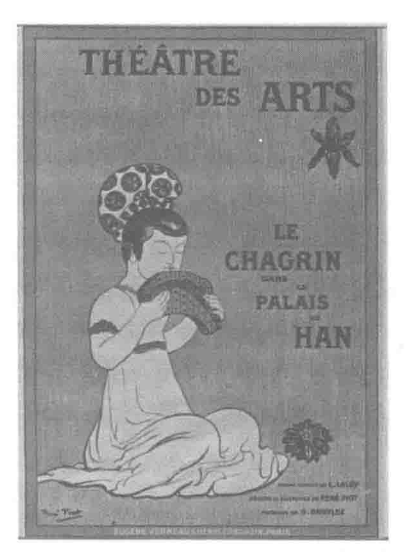


图 10.4 拉卢瓦翻译改写的元剧《汉宫秋》

① Priest, *Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, p. 4.
② 同上注，第 1–3 页。

二、作为汉学家的拉卢瓦

和他的音乐学研究和音乐评论相比，拉卢瓦的汉学研究就只能说是他的副业。但即使是副业，其成就也不可小觑。拉氏一生都对中国语言和文化表现出浓厚的兴趣，他的中国话讲得流利不说，他对中国的传统和现代文化也有很深的理解。中国的哲学思想及生活方式对他一生都影响甚重。普瑞斯特在谈及拉氏的审美时指出，在拉卢瓦早期的著述中，伯格森思想的烙印最为清晰，但在其后期的著作中，中国哲学的影响最为明显，这从他评论斯特拉文斯基的《春之祭》和《夜莺》的文章中就可很容易地看出。[①]

拉卢瓦大概是在索邦大学完成博士论文后才开始在法国东方语言学院学习中文的。他的老师是该校教授、曾任法国驻京使馆汉文正使的汉学家微席叶（Arnold Vissière, 1858—1930）。幸运的是，他在学习中国语言和文化期间得到了一些留法中国学生的帮助，并与他们建立了终生不渝的友谊。这些学人之中，与他交往最多的是留法勤工俭学的创始人、无政府主义者李石曾。拉卢瓦约 1906 年与李石曾相识，后者目睹了由拉卢瓦翻译的《汉宫秋》在巴黎剧院的成功上演，对拉卢瓦的翻译及其法国化的尝试赞不绝口。[②] 李石曾外，拉卢瓦和褚民谊（1884—1946）的关系也不错。身为国民党元老的褚氏可称得上是个业余昆曲家，但后来沦为汪伪政权核心人物而被判处死刑。拉卢瓦对他的中国朋友甚为感激，在其 1928 年出版的回忆录中曾专门提到中国朋友所展现出的忠诚笃信等品质对他人生的影响。[③] 对李石曾，他更是充满了好感，在其 1933 年出版的《中国镜》一书中，曾专设“哲人”一章，记录当时在南京国民党政府任高官的李石曾。[④] 拉卢瓦与最早提议设立巴黎中国学院的北洋政府前交通总长叶恭绰及巴黎中国学院中方代表韩汝甲也有不浅的交情。特别是与后者，两人曾合作写有长文《中国的革命史》，发表在 1912 年 5 月号的《大刊》上。[⑤] 1931 年，拉氏受法国政府派遣到中国南北各地考察文化。在其后来出版的著述中，拉氏对郑觐文的大同乐会、刘天华和梅兰芳都有很详尽的描述。

---

① Priest, *Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, p. 5.

② 李石曾：《重印<夜未央>剧本序文》载《剧学月刊》1932 年第 2 期，第 5–6 页。

③ Tschanz, “Where East and West Meet: Chinese Revolutionaries, French Orientalists, and Intercultural Theater in 1910s Paris,” pp.104–106.

④ Louis Laloy, *Mirror of China*, translated by C. A. Phillips (New York: Alfred A. Knopf, 1936), pp. 102–109.

⑤ Priest, *Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky*, p. 37.

除下节所要叙述的中国音乐研究外，拉氏的汉学成就主要表现在他对中国古代戏剧和志怪小说的翻译上。1911 年，拉卢瓦受罗歇委托翻译了马致远的元杂剧《汉宫秋》。此翻译与其说是翻译，不如说是在中国原作基础上的再创作。此剧本先是发表在 1911 年 12 月号的《大刊》上，1921 年才有单行本出现。1934 年，他翻译出版了另一元杂剧《黄粱梦》。此译本除忠实原著外，还附有一篇可以单独成篇的长篇序言，论述中国戏剧从起源一直到 13 世纪的发展，特别值得注意的是拉氏在这篇序中，对王国维《宋元戏曲史》中研究成果的成功利用。此翻译发表后，深受汉学界行家的好评，德国的一位汉学家在为老牌汉学刊物《德裔学志》1936 年卷所作的书评中特别称赞了拉卢瓦的长序，说它为西方世界理解中国戏剧做出了重大的贡献，文中特别提到了拉氏对王国维研究的介绍。[①] 元杂剧外，拉卢瓦还翻译出版过《神仙传奇：中国作品选》《魔怪集：蒲松龄小说选》《中国诗词》等。

拉卢瓦也对法国汉学人才的培养做出过贡献。他是巴黎中国学院包括伯希和、葛兰言、马伯乐等在内的研究指导委员会七位成员之一。1927 年春巴黎中国学院正式开课时，身为讲师的拉卢瓦承担了多门课程的教学工作。他不但介绍中国文学的风格，唐代以前的中国诗歌，中国语言和思想里的象征，中国文学中的诗情、节奏与韵律，传统戏剧，中国文学中的音乐、数字与节奏，中国文学中的梦，诗学研究，还负责讲授中国文学中的道教、现代小说与戏剧的新的形式、古近代中国的口头文学等课程。[②] 更重要的是，他还影响了下一代的汉学家。拉氏虽然在中国学院的任期不长，但他也培养了一些有成就的学生，这其中名气最大的莫过于已故著名的汉学家、知名作家、巴黎索邦大学中西比较文学教授艾田蒲（René Etiemble, 1909—2002）。[③] 如果没有拉氏的支持和鼓励，艾氏可能就不会选择研究现代中国文学。这从艾田蒲 1934 年 6 月写给诗人戴望舒的信中即可看出，在此信中，艾田蒲不仅说：“路易·拉卢瓦是唯一对新思想和革命中国持开放态度的汉学教授。……昨天我和他定了我的论文选题，大概会是现代中国文学中的小说。”还特地提到：“为了帮助我，拉卢瓦明年会开这门课……。”当艾田蒲决定研究中国当代文学后，“思

---

① Tschanz,“Where East and West Meet,” p.105. 钱林森编：《法国汉学家论中国文学：古典戏剧和小说》（北京：外语教学与研究出版社，2007 年版）中收有拉卢瓦的《论中国古典戏剧》一文。

② 葛夫平：《伯希和与巴黎中国学院》载《汉学研究通讯》2007 年第 3 期，第 35-36 页。

③ 艾田蒲的很多著作都已翻译成中文，他的巨作《中国之欧洲》（上、下册）（许钧、钱林森译）也于 1992 年由河南人民出版社出版。

想很开放且深信只有左翼革命中国才有未来的拉卢瓦表示完全同意”[①]。

三、拉卢瓦与中国音乐

据目前可见到的资料，从20世纪前十年开始一直到20世纪30年代初，拉卢瓦有关中国音乐的著述现存目的共有五种：专书《中国音乐》（见图10.5）、长篇学术论文《淮南子与音乐》和介绍性的短文三篇。[②] 这三篇短文中，有一篇是试图从欣赏者的角度把中国舞蹈审美形态与西方相对照的文章，作者对中国古文化的欣赏态度溢于言表，但在行文上不免有些理想化的色彩。另外一篇是论述中国音乐与儒家哲学理念的，这篇文章似乎是作者系统论述儒家音乐观系列文章的第一篇，但不知为什么没有继续写下去。还有一篇题名为《音乐家孔子》，通过解读《论语》中的语录，简要地叙述了孔子作为表演者和听者的能力。拉氏的其他著述中对中国音乐也有提及，特别是他的《中国镜》一书，对他20世纪30年代初在中国观赏京剧、聆听古琴、会见梅兰芳、看刘天华表演等都有提及。此外，拉氏还有评论库朗《中国音乐史论》一书的文章一篇。钱仁康先生在《中法音乐交流的历史与现状》一文中提到拉氏还曾“出版了一本中国作品的改编曲”[③]，但没有提供出版细节，笔者在目前所见的资料中，没有查到此书的记录。

拉卢瓦有关中国音乐的著述中，最早出版、也最有影响的是其专书《中国音乐》。关于此书的首版，众说不一。有学者说是1909年，也有学者认为是1912年。笔者所见的版本只有出版地和出版社名，没有出版日期。这部书篇幅不大，有126页，其中内容分为14个章节，有插图13幅，谱例11个。对于拉卢瓦的中国音乐研究，钱仁康评价颇高，他称赞拉卢瓦“对中国音乐卓有成就”。并把他与著有《中国音乐史论》的库朗一起，同称为“最早按照中国音乐的价值体系来研究中国的法国音乐学家”[④]。对中国古代音乐（特别是曾侯乙编钟）颇有研究的德裔考古学家罗泰在评价法国学者皮卡尔1991年出

---

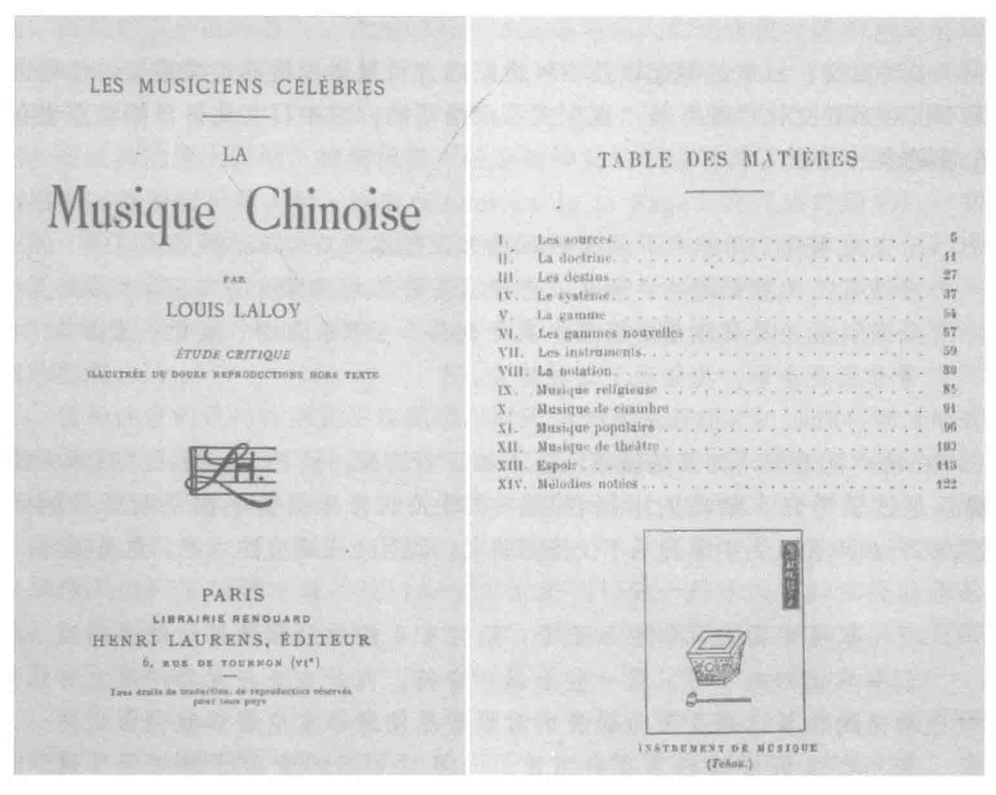
① Gregory Lee, *Dai Wangshu: The Life and Poetry of a Chinese Modernist* (Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press, 1989), p. 310.

② Laloy, Louis. “T’a Tao,” *Revue Musicale de La Société Internationale de La Musique* 10.5 (May 1914), pp. 51–53; “La Musisque et les philosophes chinois,” *Revue Musicale* 6.4 (1925), pp. 132–139; “Confucius Musicien,” *Annales Franco-Chinoises* (Lyon) 12 (1927), pp. 25–26.

③ 钱仁康：《中法音乐文化交流的历史和现状》收入钱亦平编：《钱仁康音乐文选》（上册）（上海：上海音乐出版社，1997年版），第415页。

④ 同上注。

版的同名书时，也提到拉卢瓦的《中国音乐》"至今仍值得一读"①。此书1979年在巴黎得以再版。



LES MUSICIENS CÉLÈBRES

LA

Musique Chinoise

PAR

LOUIS LALOY

ÉTUDE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE DOUZE REPRODUCTIONS HORS TEXTE

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

Tous droits de traduction, de reproduction réservés pour tous pays

TABLE DES MATIÈRES

INSTRUMENT DE MUSIQUE
(Tchou.)

图 10.5

拉卢瓦《中国音乐》第一章首先简述了中国与其东亚的周边国家（越南、日本、朝鲜）在文化上的"源"与"流"关系：

> 中国一直把远东的安南、日本、朝鲜看成它的附属国，从政治秩序来讲这只是一种幻想，因为这些国家已经独立或者已沦为他国的附属国，不再向中国朝觐。但它们仍对中国保持着应有的尊重，因为它们都接受着来自中国的文化影响。中国教授它们道德标准、艺术准则、法律和行政规范。源自印度的佛教也是在经过中国化后才传到它

① Lothar von Falkenhausen, "François Picard, *La musique chinoise,* Paris, Minerve, 1991," *Etudes chinoises,* vol. XE, n° 2 (automne, 1993), p. 195.

> 们那里。是中国教会了它们写字、思考，它们的表意文字是字词，而不似我们的字母，只是代表声音的符号：在整个东亚，读书人读中文书。中国的确是令其周边国家敬慕的老师。[①]

但现实是，日本的崛起以及 19 世纪西方对日本风格的过度推崇，使得世人不仅对东亚文化"源"与"流"关系混淆不清，对中日文化各自的特点也存在着疑惑：

> 在整个 19 世纪，风靡欧洲的东亚国家唯有日本，现在我们终于发现了中国的魅力，我们正学着区分中国的简洁大方与日本式的讲究。无论是青铜器、瓷器、象牙制品、玉器、画屏、诗歌、哲学著作还是音乐，均体现了这种特点。[②]

在拉卢瓦看来，与其随波逐流还不如正本清源，他甚至认为："日本人的音乐是过于考究、精巧的中国音乐；安南人的音乐只是中国从前音乐的回音。"[③] 拉卢瓦认为中国音乐不仅值得研究，而且也有研究的可能。这是因为：

> 只有中国人写有音乐理论，研究音乐的法则和效果。这样，我们有幸面对的不再只是一些乐器和音符，而是在音与音之间建立有联系的体系，以及更为珍贵的对于音乐的评论，它告诉我们由这些音所形成的旋律的意义和用途。一旦对中国的音乐思想有所了解后，其音乐体系将不再枯燥乏味，其音乐作品也不再令人嫌恶。当然，由于缺乏对其音乐知识的必要了解与训练，我们在听其音乐时，并不能一下子就能抓住其所要表现的真实感受；但至少，我们对这些感受有了概念；也许，随着音乐实践和训练的增加，我们会收获远胜于概念的东西。同样，一个艺术品的行家开始懂的是艺术品，最后能感受到一件礼器所表现的庄严、纯净，感受到老子虚无的哲学思想和观音菩萨的大慈大悲。[④]

---

① Louis Laloy, *La Musique Chinoise* (Paris: Henri Laurens, 1909), p. 5. 温永红译。

② 同上注，第 6 页。

③ 同上注。

④ 同上注，第 6–7 页。

在《中国音乐》第一章拉卢瓦还就中国音乐在海外传播的历史以及他书中所用到的参考资料进行了简单的说明。他提到"第一部让欧洲了解中国音乐的专著"，即耶稣教士钱德明的《中国古今音乐记》，并称赞该书"到今天为止，都是本珍贵的专著"。遗憾的是："只是现在人们比这位可敬的神父更苛刻地讨论他所依据的那些权威著作：朱载堉的《律吕精义》（1596）和康熙敕撰的《律吕正义》（1714—1778）。"接着，他提到了《中国古今音乐记》在欧洲的重大影响。提到虽然"钱德明神父的学说遭到了费蒂斯的剽窃，却启发阿德里安·德·拉·法吉（Aderien de la Fage）在《乐舞通史》一书中的一些颇有见地的观点。"拉卢瓦对沙畹刚出版不久的法文译本《史记》也不乏溢美之词："沙畹的译本有重要的评注，堪称学科和评论界的不朽之作，本书作者的写作从中受益颇丰。"以下我们将会看到，拉氏的一些观点深受沙畹的影响。

值得注意的是，拉卢瓦不仅熟悉当时可见的西文著述，如 1884 年《伦敦世界博览会目录》中的"中国音乐"一章、阿理嗣的《中国音乐》、慕阿德的《中国乐器及其他响器的名录》在中国典籍的运用上也颇有与众不同之处。除了用到了《四书》《尔雅》《礼记》《史记》外，还参考了《徐青山琴谱》《琴学入门》等琴学专著。对 18—19 世纪刊行的一些中国宫廷和民间歌曲集，如清人招子庸在道光元年（1821 年）辑的《粤讴》及其英译本等也有所涉及。[①]

《中国音乐》第二章虽说是以"理论"为题，但实际叙述的是中国古代儒家关于音乐的理念。在这部分，拉卢瓦首先大量引述《乐记》中的文字，来阐明自己对中国音乐理论的理解，如音乐的本源及狭义、广义内涵，音乐对人类情感的影响、对人民的教化作用，并把这些思想同古希腊哲学家的音乐思想相比较，以发现亚洲、欧洲早期音乐思想中的共性与差异性，尤其介绍了中国独特的"礼乐"思想及它们所反映的社会观、世界观。但他的叙述不是按照《乐记》一般的篇次顺序，而是根据他所理解的来阐述。

拉卢瓦虽然注意到了中国音乐和希腊音乐的相同之处，但与阿理嗣不同，他没有花任何篇幅叙述古希腊的诸神（奥菲斯、阿里昂、安菲翁等对西方音乐的贡献）[②]，而是指出：

---

① 关于《粤讴》及其在海外的流传，可参见姚达兑：《〈粤讴〉的英译、接受和叙事》载《文学遗产》2011 年第 3 期。

② J. A. Van Aalst, *Chinese Music* (Shanghai: Inspectorate General; London: P. S. King & Sons, 1884), pp. 1–33.

同古希腊一样，在中国同样也有诗、舞、乐的三位一体。而且，在中国这种结合更为紧密，这种结合不是为了满足美的需要，而是人的本能。人在欣喜若狂时，自言自语，拖长声调，发出歌唱，而歌唱的节奏又作用于人的身体。“说之，故言之；言之不足，故长言之；长言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故不知手之舞之足之蹈之也。”……同古希腊人一样，中国人也认为可以通过规定音乐的风格和手段提前预知音乐产生的各种效力。有的音乐启发的是德行，有的音乐则会败坏风气……每种乐器都有其个性：有尚武的钟声，英勇的磬声，淡雅的丝弦声，宽广而多姿的竹管声，激扬群情的鼓声。音阶中的音也各有特点：宫音高贵；商音卑贱，某些宗教音乐是不会用此音的。①

拉卢瓦虽然认为中国古代的“这些思想似乎很幼稚”，但他很快就指出：

柏拉图和亚里士多德也有相似的思想，他们都分别考虑过用他们音乐中的哪种调式更能唤起美好的情感。今天我们无法想象一部音乐作品给成百上千的听众留下同一印象，因为，我们今天所谓的社会，不过是一群偶然聚集的人群，他们擦肩而过，既无共同的文化，也无共同的信仰。然而，像在古代中国那样联系紧密的社会和古希腊的城邦内部，有同样的激情是可能的，想要事先引导大众情绪的努力并非荒谬。②

虽然在拉卢瓦看来，音乐作为一种统治手段，举世皆同：

……一种能影响人心的艺术，的确是一种珍贵的统治手段，在亚洲和欧洲，人们对此都有所认识。在具有民主精神的希腊的某些城邦，政治家、哲贤们对此就有要求，如在斯巴达，事实上，行政官对专业和业余的作曲是有法律规定的。在君权神授和家长制的中国社会，音乐不是一种个人的创造，而是一种制度。③

① Laloy, *La Musique Chinoise*, pp. 13–14. 温永红译。
② 同上注，第 14 页。
③ 同上注，第 14 页。

但拉卢瓦指出，在中国除音乐外，“礼”也具有重要的作用，“礼乐”其实是维护封建等级制度和统治，调节人际关系，达致社会和谐的不可分离的两种手段：“一切美德的根本，既不是仁慈，也不是克己、勇敢，而是由智识维持的秩序。道德的最高目的就是达致普遍的和谐。而达致这种和谐的方式有两个：一是音乐，二是礼。”[①] 由此，他花了大量篇幅介绍中国所特有的不同于古希腊音乐思想的“礼乐”思想以及与此相关的音乐美学思想。

西方早期有关中国音乐的著述大多侧重于讨论中国古代律制，拉卢瓦也不例外，在《中国音乐》第四章中，他也用了近 20 页的篇幅来阐述中国的律制。与钱德明、花之安、阿理嗣及后来的慕阿德一样，拉卢瓦有关中国律制的讨论基本上是建立在对中国典籍文献的译述上的。如在谈到律之起源时，他就和花之安一样通过《吕氏春秋·古乐》中的“昔黄帝使伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之昆仑之阴，取竹于嶰谷，以生空窍厚薄均者，断两节间——其长三寸九分而吹之，以为黄钟之宫”这段记载来介绍中国的乐律是用竹管的长度来决定的。王光祈在《中国乐制发微》《中国音乐史》中谈到律之起源时也是从《吕氏春秋》这段引言说起的。[②] 但古代中国用以计算音律的振动体到底是什么？是弦还是管？这不仅在中国学者间是个有争议的问题[③]，外国学者对此也说法不一[④]。拉卢瓦倾向于沙畹的看法，即中国古时用钟律。[⑤]

拉卢瓦援引沙畹的理论，强调钟律在中国早期音乐理论发展中的重要性这一点，后来的欧美学者也有同感。如罗泰在其 1992 年发表在《美国东方学会会刊》上的一篇题为《论中国早期音乐理论的发展：律制之兴起》的论文中就有如下之说：

---

① Laloy, *La Musique Chinoise*, p. 20. 温永红译。

② 王光祈：《中国音乐史》、《中国乐制发微》，收入四川音乐学院编：《王光祈文集·音乐卷》（上），第 67–69 页，第 288–293 页。

③ 如王光祈认为“中国古代定律用‘管’而希腊则用‘弦’”，见王光祈《中国乐制发微》，收入四川音乐学院编：《王光祈文集·音乐卷》（上），第 299 页。缪天瑞先生则认为“从古籍记载来看，管在律学上有重要的地位，管与律制有密切的联系……但是从实际的情况来看，很难相信古时是用管定律”。见缪天瑞《律学》（北京：人民音乐出版社，1996 年版），第 100 页。杨荫浏先生得出的结论是“以弦”定律。见杨荫浏《中国古代音乐史稿》（上册）（北京：人民音乐出版社，1981 年版），第 85 页。

④ 伦敦会传教士湛约翰在发表于 1885 年的一篇论述中国古代管乐器的论文中专门就此问题展开讨论，并得出了中国乐律最早的计算方法根据的可能是弦的长度的结论。见 John Chalmers,“Wind Instruments,” *The China Review* 13.6 (1885), p. 405.

⑤ Laloy, *La Musique Chinoise*, p. 39–40.

> 传统的说法律起源于竹管。据《吕氏春秋》记载，伶伦在上古时远游“大夏之西”归而作十二律。事实上，直到《吕氏春秋》成书（公元前三世纪中期）前律管在中国音乐中的重要性，是很值得怀疑的。有意思的是，《吕氏春秋》中有关伶伦制乐的记载还提到他铸编钟一事，乐队中所用来调节乐器的音律是以编钟而不是以律管为准的。这一记述似乎反映出了钟与律以及钟与乐队演奏时音高关系的制约在古代的联系。李约瑟和罗宾逊在其《中国科学技术史》一书中早就强调过这一联系。[1]

现任美国普林斯顿大学考古学教授罗伯特·贝格利（Robert Bagley）2005 年在英国研究院发表的一篇题为《中国音乐理论史前史》的讲演中甚至提出：“早在公元前 13 世纪钟在音乐上就具有了重要性。”[2]

关于中国古代的声律方式，拉氏声明完全引自于沙畹翻译的《史记》中的解释。但拉氏引用这段文字时，把所有的中文律名都改为唱名。可能是受钱德明的影响，拉氏也把黄钟设为 Fa。黄钟标准的制定与计量问题，用黄翔鹏先生的话说，是“中国古代音乐史上的重大问题之一”[3]，历来众说纷纭。王光祈在《中国音乐史》中就提到清末民初西方学者的各种做法：

> 中国历来论律者，除《吕氏春秋》与《史记》外，既多以黄钟为九寸。……但九寸究合今尺若干，至今犹无定论。据柏林大学教授荷尔波斯特（Hornbostel，奥人）考证中国古籍，并参考南洋、南美各处所流传之黄钟律管，随断定黄钟九寸，等于西尺二十三公分（23cm）。果尔，则其所发之音，应为五线谱上之$^{\#}f^{1}$。反之，比利时皇家乐器博物馆长马绒（V.Ch. Mahillon），曾依照明末朱载堉所定律管长短大小，制成黄钟律管，由此所得之音，应为五线谱上之 $^{b}e^{1}$……此外，法国学者苦朗（M. Courant）于其 1912 年所著之《中国雅乐历史研究》（Essai Historique sur la Musique

---

① [美]罗泰著，宫宏宇译，来国龙校：《论中国早期音乐理论的发展——律制之兴起》载《中国典籍与文化论丛》（六）（北京：中华书局，2000 年版），第 329-330 页。

② Robert Bagley, “The Prehistory of Chinese Music Theory,” *Proceedings of the British Academy* 131 (2005), p. 47.

③ 黄翔鹏：《中国人的音乐和音乐学》（济南：山东文艺出版社，1997 年版），第 3 页。

> Classique des Chinois）中，则将黄钟译为 e^1。荷兰人阿尔斯提（J. A. van Aalst）于其 1884 年用英文所著之《中国音乐》中，则又将黄钟译为 c^1 音。其他各书，亦间有将黄钟译为 $^{\#}f^1$ 音者。至于余个人所著之书籍，则尝将黄钟译为 c^1 音；非以古代黄钟之音，必等于 c^1，只以西洋近代乐制，系以 c^1 音起算，以便易于比较研究云尔。总之，吾人若不掘得古代黄钟，则一切揣测，皆无何等确实根据。[①]

拉卢瓦花了相当大的篇幅来阐释《吕氏春秋》中所记载的三分损益律，并举例介绍了司马迁欲说明各律相生之故，曾创立的新式算法和《淮南子》中更为大胆的尝试。

除了三分损益律外，拉氏似乎没有注意到《吕氏春秋》之后中国的律制研究（如京房、荀勖、何承天等人的尝试），但对朱载堉十二平均律的尝试——特别是朱氏在《律吕精义》中提出的“不取围径皆同”的主张以及他用数字开出的异径管律的计算方案——却有明晰的阐述，并发出了“中国人至少在理论上先于我们一个世纪认识了平均律，对发音管的试验比我们更为细致，这不能不引起我们的兴趣”的感言。[②]

在题目为“音阶”和“新音阶”的第五章和第六章中，拉卢瓦基本上是随《国语》《吕氏春秋》《礼记》《史记》《左传》中的记载来述说我中国古代的“五音”“十二律”、正声（雅乐）、下徵（清乐）、清商（燕乐）音阶的。此外，他还介绍了中国人的音程、调式、对旋宫转调的重视以及元代传入的音阶：

> 从遥远的古代起，中国音乐就具有完整的半音音列，但对于此的使用是谨慎的。从分布于八度的 12 个音中，只选用了 5 个音。如果第一音为 Fa，接下来的就应该是 sol，la，ut，ré。由于这个音阶中相邻阶名间的距离是由大二度和小三度音组成，音阶可以从半音音阶上的任何一音级开始，然后随之进行相应的移动。宫、商、角、徵、羽间的相互关系是不变的，名字也是不变的，其名字对应的是它们的角色，而非反映绝对音高。……旋律、乐句和一整段音乐可以结束在 5 个音的任何一个音上。可以说，中国音乐有 5 个调式，在某些曲集

---

① 王光祈：《中国音乐史》，收入四川音乐学院编：《王光祈文集·音乐卷》（上），第 82 页。

② Laloy, *La Musique Chinoise*, p. 53. 温永红译。

> 中是按结束音来分类的。但这只是中国音乐的一个次要的特点。更重要的还是音的绝对高度，或者如我们所说的调的选择。调一般在每段音乐的开始处标明，以宫音为参照，如：黄钟为宫，Fa 为宫音；大吕为宫，升 Fa 为宫音；太簇为宫，sol 为宫音。[①]

无独有偶，王光祈在《中国音乐史》中对“五音”的阐述几乎与拉氏的解释同出一辙。[②]

对于中国的七声音阶，拉卢瓦是这样解释的：

> 五声音阶增加了两个额外的音，音的总数达到 7 个，引入了两个半音，一个位于徵音下方的小二度，另一个位于宫音下方的小二度。如果宫音为 Fa，那么增加的第一个音为 si，第二个音为 mi。但是这两个音没有自己专属的位置，它们的名字就反映出这点，一个叫变徵，另一个叫变宫。这两个音甚至不是导音，只相当于修饰音，出现在轻音乐中。这是两个偶然出现，很快就会被抹去的例外。[③]

对当时西人中普遍所持的认为中国人没有乐感的论调，拉氏是完全不同意的。在他的眼里：

> 中国的音乐人所接受的教育无疑具有悠久的历史：他们的耳朵中是有音律的。在欧洲，标准音高在长时期内是非常的随意的，即使今天这个标准确定了下来，也没有太多的人能记住它。此外，比我们的大调音阶组织松散的中国音阶，尤其没有那些需要解决的半音，人们更注意每个音的本身，而不是音与音间的关系。中国音乐把音并置在一起，就像中文把字词并置在一起一样，不产生任何特殊的功效：没有明确的导音、主音和属音，动词、名词、形容词也没有区别记号。每个字词都表现自己的含义，每个音都发出自己的音高。连续的含义就产生句子的意义，一连串的音高就形成旋律。[④]

---

① Laloy, *La Musique Chinoise*, pp. 54–55. 温永红译。

② 王光祈：《中国音乐史》，收入四川音乐学院编：《王光祈文集·音乐卷》（上），第 68 页。

③ Laloy, *La Musique Chinoise*, pp. 57–58. 温永红译。

④ 同上注，p. 57. 温永红译。

与同时期出版的库朗和苏利埃·德·莫朗书中关于乐器的章节相比，拉卢瓦《中国音乐》第七章对中国乐器的描述有些简略，只介绍了钟、磬、箫、横笛、笙、管子、埙、号筒、喇叭、琴、瑟、琵琶、胡琴、锣、钹、鼓、柷、敔、响板等乐器。他虽然叙述了这些中国乐器的形制、制作材料、音响色彩、性能、音域及文化背景，但只提供了来自《尔雅》的几个图例，不似前两者那样，图文并茂。库朗书中介绍的中国乐器多达 156 件，并配有绘自乾隆二十四年（1759 年）所刊的《皇朝礼器图示》、北宋末年王溥的《宣和博古图录》、明末朱载堉《乐律全书》的图例。莫朗书中介绍的乐器虽然没有库朗介绍的多，但也配有多幅采自《大清会典》《文献通考》《琴学入门》《苑洛志乐》《羯鼓录》《释典考》《琵琶谱》《陈氏乐书》等典籍中的图示。

再如对古琴的介绍一节，他不仅详细地描述了该乐器的构造、制作材料、尺寸规格以及所用音阶、音程、定弦方式、演奏手法、记谱方式、历史演变等情况，还就古琴的文化内涵和审美境界做了如下的观察：

> 琴是一种细腻的乐器，除用于仪式外，琴的爱好者对其尊崇有加，情愿在隐僻、私密的环境独自弹奏或与三两个知音一起默默地品赏。这才是真正的室内音乐，其受喜欢并非因为其成功，而是其本身具有魅力：不仅环境要幽静；心也要清净，态度要恭敬，而受狎玩的琴是不能释放出它的美的。在《徐青山琴谱》内收录的谈论方法的文字列举了琴的 24 种美德：和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮……并对每一种特点都进行了深入的思考……
>
> ……那些能品赏黑色木头上丝弦发出的庄重、温柔的歌唱的人们，是会欣赏诗中的比喻的。而作为西洋蛮夷的笔者则擅自用另一个比喻，在如中国这样厨艺有一定地位的国度，这个比喻不会显得不敬。中国琴的声音之于听觉，就像燕窝之于味觉，燕窝是一种流体的菜肴，其味道短暂，但带有对海风的记忆。对琴和燕窝的品尝都需要静心。中国琴的音乐从不靠强力让人接受，正如中国的圣人和礼教所宣扬的，妻子的美和力量来源于她的温柔一般。[①]

《中国音乐》对乐谱、宗教音乐、室内音乐、民间音乐、戏剧音乐的介绍也比较简单，属于常识性的简介。如：

---

① Laloy, *La Musique Chinoise*, pp. 70–71, 75. 温永红译。

> 中国的记谱同其书写一样，呈从右到左的竖行排列。右边加点表示一个句子的结束，或句中的停顿；补充信息用更小的字体，相当于一竖行中大字的二分之一大小，同中国传统出版书籍中的注疏一样。钟磬音乐的音用律名标示。声乐一般用中国五声音阶的五个音级名称——宫、商、角、徵、羽来记谱，并在乐曲的开始标明以什么律为宫。管乐器和弹拨乐器用蒙古记谱法（工尺谱——译注）。……琴和瑟采用符号记谱法，琴的记谱是最清楚的……[①]

他和许多来华西人一样，也注意到工尺谱中虽有节奏、节拍符号的存在，但不十分精确这一不足：

> 上面提到的所有记谱法都有缺陷，没能标明每个音符的相应时值，也没标出休止（但古琴的符号谱标明了哪些音需要延长，哪些音需要缩短，但没有给出确定的时值——原注）。演奏实践和对某些演奏惯例的观察对中国音乐人起到了指导的作用，而我们则没有这种条件。就我们所了解的，二拍子和四拍子几乎是唯一使用的节拍，三拍子很少。当音乐按照一字对一音的方法为常规诗文配乐时，我们没有什么好疑虑的……而在其他情况下，尤其是对于器乐旋律，我们还停留在我们的品味中，是肯定会产生误解的。有时，节奏是用特殊的符号标记的。但中国人认为这是些独立于旋律之外，可以随意变化的鼓或响板的系列鼓点。有言道："旋律是死的，节奏是活的。"这是种自由的对位，通常是即兴的发挥。[②]

关于宗教音乐、室内音乐、民间音乐、戏剧音乐，拉卢瓦因为在写《中国音乐》一书之前还没有来过中国，所以采用的多是已公开发表的西文资料。如在讨论祭孔仪式音乐时，基本上是引述阿理嗣《中国音乐》中的有关章节。而对英国安甘立会华中教区主教慕稼谷 1900 年发表的《半年一度的祭孔典礼》一文却并没有参考。[③] 在讨论中国民间音乐时，拉卢瓦所引用的谱例也来

---

① Laloy, *La Musique Chinoise*, pp. 80–83. 温永红译。

② 同上注，第 83–84 页。

③ G. E. Moule, "Notes on the Ting-chi, or Half Yearly Sacrifice to Confucius", *Journal of the Royal Asiatic Society, North China Branch* 33 (1899/1900), pp. 120–156.

自阿理嗣。而阿理嗣书中的相关章节（如《王大娘》《十二月歌谣》《烟花柳巷》《玉美针》《小刀子》）并不是自己的独立研究，而是来自 1869 年来华，曾在英国使馆任卫队队员、后进入海关任职的司登德（George Carter Stent, 1833—1884）的《中国歌曲》一文。[1] 在“戏剧音乐”一章，拉卢瓦只是译述了《礼记》《诗经・国风》《琵琶记》中有关章节，与苏利埃・德・莫朗 1926 年出版的《现代中国戏剧》一书中既有照片又有谱例的详细论述相比[2]，差了很远。

《中国音乐》外，拉卢瓦的长文《淮南子与音乐》也很值得参考。此文刊登在欧洲老牌汉学期刊《通报》第 15 期（1914 年）上，此文与以上提到的《中国音乐》及各类短文不同，是专为懂行的汉学家们看的，所引原文均用汉字，翻译与解释为法文。此文由三大部分组成，分别以“古时的音乐”“理论”“实践”为题。在正文前的“引言”部分，拉卢瓦首先简单介绍了《淮南子》作者淮南王刘安的生平及时代背景、刘安对“道”的爱好、《淮南子》一书的性质、所用的版本及注释者高诱对《淮南子》学说的评价。随高诱的说法，拉卢瓦介绍现存的《淮南子》内 21 篇是其时道家思想的集大成或百科全书。书中抽象、深奥的思想观点同对占星术、炼金术及巫术的痴迷合在一起。此外，淮南子大量运用借自风尚习俗、文化艺术、历史故事的事例阐释其每个观点和信仰，而这些例子的技巧细节都有清楚的说明，以至人们常常以为能从中看出淮南子为此采用了哪个专门人士的意见。拉卢瓦认为《淮南子》的语言不像《庄子》那样雄辩、精练，也不似《列子》那样严谨，但其表现出的广博的兴趣却让人想到欧洲文艺复兴时期的作家们。其风格自由、大胆，但自然、易懂。采用了某种会话的语气，博学、愉悦，且常常机智、尖锐。虽然书中的话语常常离题且重复，有时某章的题目只同书中开始的几句话有关系，但这些瑕疵是其文体造成的，对此人们几乎不太在意，人们关注的焦点是《淮南子》反映了公元前 2 世纪中国的思想和文化。拉卢瓦认为《淮南子》除了向读者提供了其时代有关音乐及音乐观念的信息外，也乐意对那些稍显枯燥的专论进行补充及丰富，这无疑是非常有意义的。作为一位活跃的思想家和敏锐的观察家，刘安所发表的言论具有一种经久不衰的魅力。

---

① Georgec Carter Stent, “Chinese Lyrics,” *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society* 7 (1871/72), pp. 93–135.

② George Soulié de Morant, *Théâtre et musique modernes en Chine* (Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1926).

第十一章　20世纪早期来华西人与中国音乐

——爱希汉姆、尉礼贤、乐维思、郝路义

自 1903 年匪石发出“古乐今乐二者，皆无所取”，中国音乐改良必须“改弦更张”之语后，中国知识界对中国音乐的责难就从来没有停止过。不仅激进的曾志忞发“中国之物，无物可改良也，非大破坏不可”之语，就连温和的沈心工也作出了“将来吾国益加进步……人人毁其家中之琴、筝、三弦等，而以风琴、洋琴教其子女，其期亦当不远矣”的断言。[①] 五四新文化运动的发展，更使得音乐界弄潮儿的褒西贬中倾向尽显无遗。虽然随着人们对中西关系认知的深化，部分有识之士在 20 世纪 20 年代末发出了评判中国音乐首先“要辨清楚哪一部分是不同的不同，哪一部分是不及的不同”的真知灼见，但即使是文化相对论者赵元任也不敢奢想中国音乐对世界文化有何独特的贡献，只坦承：“咱们得在音乐的世界上先学到了及格程度，然后再加上个人或是中国的特别风味在上，作为有个性的贡献”[②]。与赵元任同时期的廖尚果（青主）则干脆断言：“中国的音乐是没有把它改善的可能，非把他根本改造，实在是没有希望。”[③] 到 30 年代，欧漫郎更是主张一切向西看，“中国新音乐的建立要‘全盘西化’”[④]，就连被誉为“中国现代音乐教育的开拓者”的陈洪也弃传统音乐如敝屣，发出了“我国之可以说是音乐者，老早已经寿终正寝”这样感性多于理性之言。[⑤]

---

① 以上引文来自：匪石《中国音乐改良说》、曾志忞《<乐典教科书>自序》、沈心工《小学唱歌教授法》，分别收入张静蔚辑：《中国近代音乐史料汇编》（北京：人民音乐出版社，1998 年版），第 192、209、218 页。

② 赵元任：《<新诗歌集>序》，载张静蔚编：《搜索历史》（上海：上海音乐出版社，2004 年版），第 134–144 页。

③ 青主：《乐话》，转引自蔡仲德：《青主音乐美学思想述评》载《中国音乐学》1995 年第 3 期，第 88 页。

④ 欧漫郎：《中国青年需要什么音乐》，收入张静蔚编：《搜索历史》，第 214–215 页。

⑤ 陈洪：《<广州音乐>发刊词》收入俞玉滋、李岩编：《陈洪文集》（南京：南京师范大学出版社，2008 年），第 238 页。

吊诡的是，正当国人学习西乐的呼声一浪高于一浪之时[1]，此间来华的一些西人却展现了对华乐的崇尚之情。这些西人除弘扬中国音乐外，对中西音乐的融合也做出了至今值得研究的有益的尝试。20 世纪关于中国音乐的一些西文经典著作也是在此间产生的。本章即以此间来华的四名西人为例，通过钩沉他们与中国音乐的关系来讨论这一现象。本章所重不在来华西人学术成果的评介，而旨在叙述他们与中国音乐有关的活动、中国音乐对他们的影响以及他们与中国音乐界的互动。

一、亨利·爱希汉姆、十番锣鼓、《中国素描》

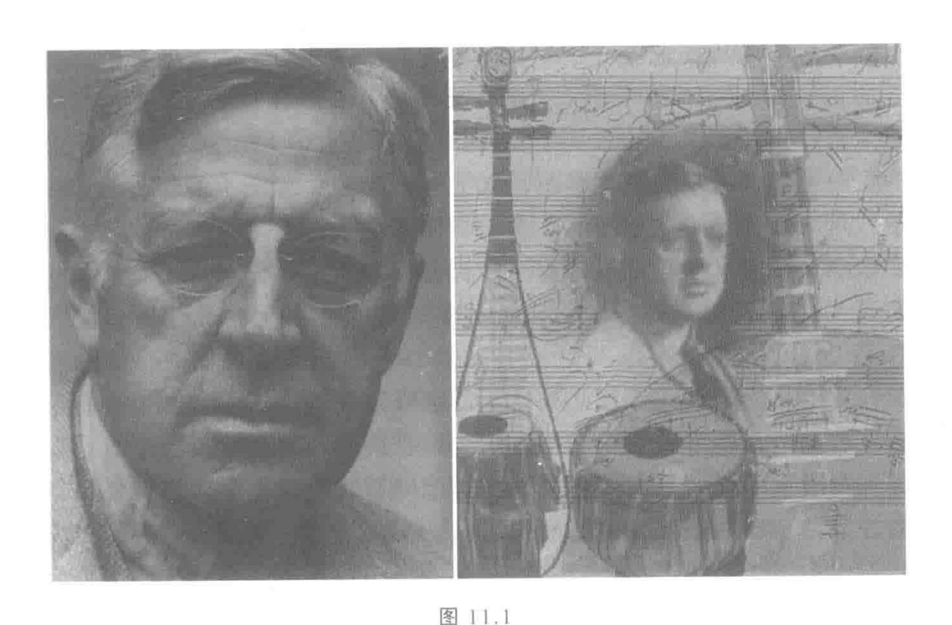


图 11.1

图示来源：美国加州大学圣塔芭芭拉分校音乐系“亨利·爱希汉姆乐器收藏”
http://www.music.ucsb.edu/projects/eichheim/main.html

1920 年 12 月和 1921 年 1 月，陈仲子在北大《音乐杂志》上连载的一篇论文中写道：“知西洋音乐理论之盛，技艺之精，从而研究有得，则眼光既明，理路亦正，或借以为印证，或取以为师资，则为我国议论分歧茫无头绪之乐界，不难得其端倪，循其轨道，发挥而光大之，庶不愧为文艺发达最古之国

① 当然并不是所有人都对中国音乐持如此悲观态度的，童斐、王露、周庆云、罗伯夔、郑觐文等的理论与实践即是例证，但他们不统治话语权。

耳”。虽然他强调：“通西乐者，非谓尽弃吾国乐，改弦而更张之，以为西乐所同化也”[①]，但其向西方学习的主张却无疑代表了当时中国学者以西方为师的愿望。有趣的是，几乎就在陈仲子发表其文的同时，美国德裔小提琴家、作曲家亨利·爱希汉姆（Henry Eichheim，1870—1942）却为“采术东方音乐”不远万里来到了中国。

爱希汉姆1870年1月3日生于芝加哥，从芝加哥音乐学院毕业后，任波士顿交响乐团小提琴手达21年之久。爱氏对亚洲音乐特别是日本音乐兴趣颇深（1928年曾拜田边尚雄为师，学习日本音乐），1906年即有钢琴音诗《佛土掠影》问世。1912年，爱氏为专心作曲和旅游从波士顿交响乐团退休，从1915年至1937年，他共有过五次东亚之旅，收集了大量的乐器（爱氏的收藏现存于加州大学圣塔芭芭拉分校），拍了无数张音乐表演者的照片，并为两千多首乐曲记了谱。[②] 1920年秋[③]，爱希汉姆在完成了日本之旅之后来到中国，在北京短暂停留后，又辗转来到了无锡。这是他五次远东之旅的第二次，关于爱氏的无锡之旅和其所见所闻，杨荫浏先生在其19世纪40年代与曹安和合编的手抄本《锣鼓谱》的“引言”中有详细的交代：爱希汉姆“先经三岛，日人引之来华。北京大学昆曲教师赵子敬氏介绍之于常州天宁寺之静波方丈，静波方丈复引之来无锡，问乐于天韵社社长吾师吴畹卿先生”。对于爱氏的造访，“已耄耋之年”的吴畹卿（1847—1926）显然大喜过望，“除命社友轮唱清曲，弹奏古琴，和乐数阕之外，更广邀释道二教之乐人，为之专奏十番锣鼓于邑之公园。如是者数日”。听过天韵社社员唱奏之后，受印象派作曲手法影响甚深的爱氏不仅“赞叹不置”，还提笔“著评文，登于沪上西文报章”。有趣的是，给他印象最深刻的恰恰是国人认为落后的传统音乐表现形式。在他眼里，不仅中国锣鼓“节奏之变化，竭其能事”；在表达方式上也极为经济，“寥寥三数乐人，而乐调内容之丰富与美致，均能表达无疑”。只可惜的是，既不懂中文又不熟悉中国文化的爱希汉姆“对于此道，为门外汉，虽能欣赏，所得不多”。但作为作曲家，他直觉地感受到锣鼓的独特的音乐价值。不能理解锣鼓的遗憾使得爱希汉姆在离开中国后“不及一月”，就“又从印度致函吾

① 陈仲子：《欲国乐之复兴宜通西乐说》，收入张静蔚编：《搜索历史》，第96–99页。

② W. Anthony Sheppard, “Continuity in Composing the American Cross-Cultural: Eichheim, Cowell, and Japan”, *Journal of the American Musicological Society* 61.3 (2008), p. 470.

③ 杨荫浏先生所说“民国十年之秋”应是记忆有误，因为爱氏第二次东亚之旅是1918—1920年。他回美后曾于1920年12月4日与夫人一起为纽约日本学会会员举办了题目为“日本和中国音乐印象”的讲座和演奏会。详见 *The New York Times* (December 5, 1920).

师[吴畹卿]，谓‘绕梁之音，身虽异地，未易暂忘；决请其夫人及其女公子在印度暂待，孑身遄返，再图把晤’云云。嗣有电至，谓已首途。爱氏于同年残冬，又来吾邑盘桓数日”[①]。

东方之旅大大开阔了爱希汉姆的音乐视野。1920 年夏天，在一封写给朋友的信中，他提到：“和中国音乐的分解节奏效果相比，即使是最狂野的爵士乐（“the wildest ragtime”）听起来也会像四平八稳的四分之四拍。”[②] 1923 年，他抱怨西方曲式之“僵硬而古旧的模式”（“stiff and antiquated patterns”）太束缚他的创作力，他已无法再用此方式创作。[③] 或许是无锡领略到的锣鼓乐“节奏之变化”“乐调之内容”使他念念不忘的缘故吧，他开始思考中西音乐互补的具体问题。并预言东方的音乐“将使我们的音乐在表现上更自由、更灵活”。[④] 1928 年，他甚至断言：“一些在节奏上更有发挥空间、在线性上和比例上更有微妙感的东方音乐足以改善和丰富欧洲音乐的未来拍。”[⑤]

爱希汉姆回到美国之后不仅举办讲座介绍包括中国在内的东方音乐，他还把他在东亚收集的素材和乐器用到了他的创作实践中。他的钢琴曲《东方速写》（1918—1920）中，就有“中国速写”一节。爱氏自己根据《东方速写》乐章改配的室内乐《东方印象》（1921）中也加进了《北京夜景印象》一乐章[⑥]，特别是后一作品在当时颇有影响。于 1921 年出版后，曾在伊丽莎白·库利奇（Elizabeth Coolidge Concert）室内乐音乐节上演奏。由此室内乐版改编的大型交响乐谱《东方印象》（1922）用到了 14 种爱氏收集到的东方乐器，由爱氏的好友、著名指挥家斯托考夫斯基（Leopold Stokowski, 1882—1977）指挥费城交响乐团在 1922 年首演，赫茨（Alfred Hertz, 1872—1942）指挥的旧金山交响乐团也演奏过此曲。此外，爱希汉姆还创作了一些中国题材的舞台剧，如芭蕾舞《中国传奇》（*Chinese Legend*）

---

① 转引自乔建中：《杨荫浏与十番锣鼓的一段旧缘》载《音乐研究》2004 年第 1 期，第 6 页。

② Sheppard, “Continuity in Composing the American Cross-Cultural: Eichheim, Cowell, and Japan,” p. 474.

③ Dolores M. Hsu, *The Henry Eichheim Collection of Oriental Instruments: A Western Musician Discovers a New World of Sound* (Santa Barbara, CA: University Art Museum, 1984), p. 16.

④ Hsu, *The Henry Eichheim Collection of Oriental Instruments*, p. 16.

⑤ 同上注，第 20 页。Sheppard, “Continuity in Composing the American Cross-Cultural,” p. 474.

⑥ Sheppard, “Continuity in Composing the American Cross-Cultural,” p. 475. 关于《东方印象》的乐评，可参见 Mina Yang, “Orientalism and the Music of Asian Immigrant Communities in California, 1924–1945,” *American Music* 19.4 (2001), p. 408.

（1924）（此剧又名《对手》[*The Rivals*]）和为李白诗配曲的《月下独酌》（1926）。前者曾被芝加哥艺术联盟（Chicago Allied Arts）、芝加哥鲍姆芭蕾舞团（Bolm Ballet Co.）、布宜诺斯艾利斯乐团、纽约当代作曲家联合会（League of Composers, New York City）搬上舞台。此剧的大型交响乐版也曾由库谢维茨基（Serge Koussevitzky, 1874—1951）指挥的波士顿交响乐团、韦尔布吕根（Henri Verbrugghen, 1873—1934）指挥的明尼苏达交响乐团、汉森（Howard Hanson, 1896—1981）指挥的罗切斯特交响乐团和赫茨指挥的旧金山交响乐团在美国和法国等地演奏。① 1935 年，爱希汉姆还创作过包括《与李白别》在内的钢琴和人声曲数首。

作为作曲家，爱希汉姆与早期（如克莱斯勒）或同时期（如普契尼）采用中国素材的西方作曲家不同，"他的最终目的是将这些异国风情的文化品（"exotic cultural artifacts"）呈现给美国听众。"② 他在乐谱上或音乐会的节目单上标明所采用素材的出处。与印象式地将异国音乐呈现给西方听众的做法不同，爱氏强调给听众以身临其境的感觉。为达到真实效果，他尽可能地将亚洲乐器引进到西洋交响乐队中。③ 爱希汉姆在当今的乐坛和学界或许已"风光不再"，他的作品也不再是音乐会上的保留曲目。但他的历史意义却没有（也不应该）被忘记。首先，他是最早来东亚实地采风的作曲家之一。他作品中的东方音乐素材不是二手的，而是他亲身经历过、亲手记下来并认真钻研过的。爱希汉姆在无锡"听道士演奏《翠凤毛》《香袋》《寿亭侯》时，恭恭敬敬地边听边录入五线谱，他虔诚地托杨荫浏在乐器店选购三弦、二胡、琵琶、渔板等乐器，准备带回去学习"④。其次，他的历史意义还在于他是最早将东亚乐器直接用在其交响乐曲中的西方当代作曲家之一。⑤ 更为重要的是，爱氏氏对中国传统音乐的注重，对中国音乐界也产生了深远的、积极的影响。具体地说，爱希汉姆的贡献在于他引发了杨荫浏对自己本民族民间音乐传统的重视。换句话说，是他离开无锡时"谆谆"告诫杨荫浏"以研究锣鼓，公之世界相勖勉"的话，引发了杨荫浏对锣鼓的兴趣。爱氏对锣鼓的如此钟情使本来对此乐种"无研究"的杨荫浏震撼如此之大，他不仅在《锣鼓谱》的 "引言"

---

① Claire Reis, *American Composers: A Record of Works Written between 1912–1932* (New York: The United States Section of The International Society for Contemporary Music, 1932), p. 43.

② Sheppard, "Continuity in Composing the American Cross-Cultural," p. 472.

③ Reis, *American Composers*, p. 43.

④ 周颐：《赤子心怀有隐曲——杨荫浏学术史事抉微》（中国艺术研究院硕士论文，2008 年），第 22 页。

⑤ Sheppard, "Continuity in Composing the American Cross-Cultural," p. 482.

中坦承："著者对于锣鼓，最初发生兴趣，爱氏实启之。"[1] 在 1980 年出版的《苏南十番锣鼓》一书的后记中[2]和 1984 年在北美《中国音乐》上发表的英文文章中[3]，他又再一次提及此事。他对爱氏为了再听半天的锣鼓乐而不远万里从印度赶回无锡之精神所做的感想，也充分表明此事对他触动之深。

二、尉礼贤、"德国人研究东方热"、《中国音乐》

就在杨荫浏为爱希汉姆对锣鼓乐呈现出的热情所感动时，刚到欧洲的五四人王光祈也为"德国人之研究东方热"·"辜鸿铭热"所震撼。他在《德国人之研究东方热》一文中写道：

> 此地（法兰克福）连日开中国哲学讲演会两次，主讲者为威廉博士。博士尝寓居中国者十余年，通中国文字，译有老庄孟列诸书，对中国古代哲学，亦尚有研究。此次受德人聘请来此公开讲演。其讲演大意如下：博士以为世界上无无文化之民族，惟文化有强弱之分。所谓强文化者，可以耐久，可以受他种文化之侵略而不惧；所谓弱文化者则反是。中国文化存在于世界上者已四千年，在诸种文化中为最能耐久者。近来欧力东侵，遂使中国文化大有动摇之势。然吾人万不可以为欧洲文化较高，故能征服中国文化；其实中国文化所受欧洲文化之影响，不是欧洲文化之精粹，而实为欧洲文化之毒物。质言之：欧洲文化之侵入中国，无非枪弹战舰之毒物，遂使中国文化被强权压迫，大有丧其所守之倾向，此实为最可叹息之事。……中国数千年来之文化，即建筑于孔子学说之上。[4]

此威廉博士即是德国传教士汉学家尉礼贤（见图 11.2）。从以上的引文可以看出，1899 年获准到青岛传教、1924 年回德的尉礼贤从 20 年代初（即陈仲子发表《欲国乐之复兴宜通西乐说》的同时）就开始有意识地在德国传播中国传

---

① 乔建中：《杨荫浏与十番锣鼓的一段旧缘》，第 6 页。

② 同上注，第 7 页，注 3。

③ Peter Micic, "Gathering a Nation's Music: A Life of Yang Yinliu (1899–1984)," in *Lives in Chinese Music*, edited by Helen Rees (Urbana: University of Illinois Press, 2009), p. 96.

④《王光祈旅德存稿》（上海：中华书局，1936 年版），第 479–480 页。

统文化。但此时还没改学音乐的王光祈没有告诉我们的是——尉氏不仅对薪传中国古代哲学和宗教传统不遗余力，对传播中国音乐也做了许多实际的工作。

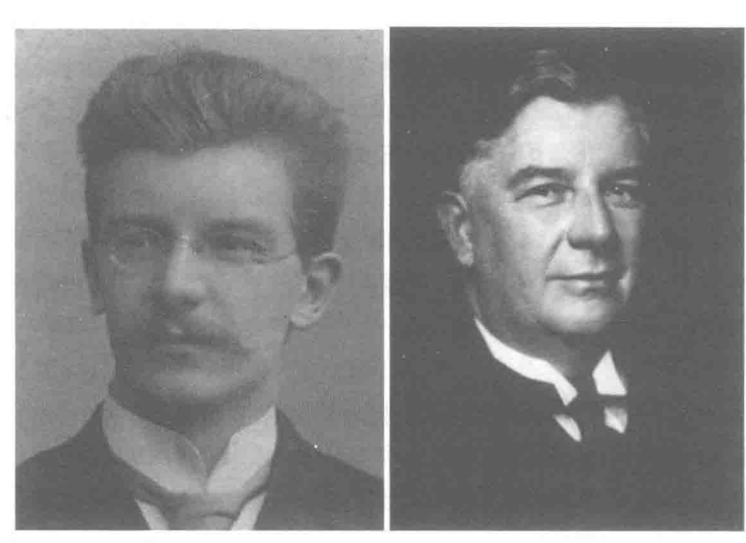


图 11.2
青年时期和在法兰克福任教时的尉礼贤

与爱希汉姆活学活用中国民间音乐素材的做法不同，尉礼贤对中国音乐的贡献主要表现在他对中国古代乐论的译介。尉礼贤向德国民众介绍中国古代音乐主要通过三种渠道：一是翻译中国古代典籍中有关音乐的论述；二是创办学刊，刊载中国音乐研究成果；三是组织集会，向德国民众普及中国文化知识。与其说尉礼贤对中国音乐情有独钟，不如说他弘扬中国音乐文化是他弘扬中国传统文化的副产品。尉礼贤曾和前清遗老劳乃宣（1843—1921）一起逆流而动，在一片反孔声浪中在青岛组织“尊孔文社”，还在劳乃宣的协助下翻译《易经》。到 1922 年时，他已把《论语》《孟子》《周易》《道德经》《太乙金华宗旨》《慧命经》等几十部中国古籍都译成了德文。尉氏翻译过数篇中国古代音乐文论，如他翻译的《吕氏春秋》中就包含有先秦各家有关音乐的著述。[①] 王光祈在用德文所写的论文《千百年间中国与西方的音乐交流》中就援引过尉氏翻译的《古典音乐篇》和《律管篇》。[②]

---

① Richard Wilhelm, *Frühling und Herbst des Lü Bu We* (Jena: Eugen Dietrichs, 1928), pp. 54–79.

② 冯文慈、俞玉滋选注：《王光祈音乐论著选集》（上册）（北京：人民音乐出版社，1993 年版），第 205 页。

尉礼贤与中国音乐有关的活动是在1924年法兰克福大学授予他荣誉博士学位并聘他为教员之后开始的。1925年11月14日，尉礼贤在法兰克福创建中国学院。在其正式出版的《中国学刊》（*Sinica*）（见图11.3）中破天荒地包括了中国音乐。目前所见的王光祈用德文所著的几篇学术性的论文，如《论中国音乐》《论中国记谱法》（见图11.4）、《论中国诗学》都是发表在此刊上的。值得注意的是，《中国学刊》虽然一直到1942年才因战乱停刊，但王光祈从1930年直到他1936年去世再没有在《中国学刊》上发表文章，巧的是尉礼贤暴病身亡的那年也正是1930年。除了王光祈的文章外，《中国学刊》还刊有德国学者和华人学者几篇有关中国音乐的文章[1]，其中包括尉礼贤自己的《中国音乐》和《中国音乐之精华》两文。[2]

SINICA
MITTEILUNGEN
DES CHINA-INSTITUTS ZU FRANKFURT A. M.

HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD WILHELM

1927 ZWEITER JAHRGANG No. 6/7

CHINESISCHE MUSIK

RICHARD WILHELM / DIE MUSIK IN CHINA

EINLEITUNG

Von allen fremden Dingen in China, die dem Europäer unverständlich sind, auch wenn er sich jahrelang in jenem Lande aufgehalten hat, gehört zu den fremdesten die Musik. Vielleicht hört man gelegentlich im Hinterhaus des Abends, wie sich die Diener mit Geigenspiel die Zeit vertreiben. Aber die Geigen haben einen kratzenden, schrillen Ton und die Melodien scheinen fremd zu sein. Oder man hört um die Neujahrszeit, wie Freunde beieinander sitzen und sich bei einer Schlagzeugmusik ergötzen, die ganz ohne Melodie, nur aus Trommeln und Becken und anderen Schlaginstrumenten besteht, so daß es dem unbeteiligten Zuhörer erscheint, als sei es nur der Lärm, an dem sich die Spielenden berauschen. Der Gesang der Träger auf der Straße ist eintönig und traurig. Das Theater mit seinen nicht endenden Stücken, deren schriller Gesang und ohrenbetäubender Lärm für zarte Ohren nur viertelstundenlang erträglich ist, scheint vollends ein Buch mit sieben Siegeln zu sein. Tagelang sieht man arm und reich auf den recht unbequemen Bänken sich drängen. Man lacht und spricht. Und man wendet nur gelegentlich den Vorgängen auf der Szene ein halbes Ohr zu — bis plötzlich der einzelne Ton eines Sängers, eine unmerkliche Wendung des Körpers oder sonst ein Vorgang, den ein nicht Eingeweihter gar nicht bemerkt, Beifallstürme unter dem Publikum entfesselt, die so unverständlich bleiben wie das scheinbar apathische Verhalten den übrigen Szenen gegenüber. Aber nicht nur der Zustrom von Hörern zeigt, welches Interesse dem Theater entgegengebracht wird. Sondern man kann nach einer solchen Theaterwoche anläßlich einer Tempelweihe noch Tage und Wochen lang die einzelnen Melodieteile auf der Straße singen hören, ganz wie in Europa die Schlager gesungen und gepfiffen werden.

Aber wenn man die richtige Geduld besitzt, gehen einem auch die Schönheiten der chinesischen Musik allmählich auf, und es eröffnet

89

图11.3

① 这些文章的详细目录，请参见宫宏宇：《王光祈与德国汉学界》载《中国音乐学》2002年第2期，第64页。

② Richard Wilhelm, "Die Musik in China," *Sinica* 2 (1927), pp. 89–131; "Das Wesen der chinesischen Musik," 2 (1927), pp. 201–207.

110 Wang Guang Ki

da, wie wir sahen, einzelne der abgebildeten Stücke aus der Han-Zeit stammen, die längst ein staatlich sanktioniertes Münzwesen hatte.

Ohne Frage aber dürfte es von Interesse sein, wenn auch die Klanggerätmünzen der Frühzeit in die künftigen kulturgeschichtlichen Forschungen mit einbezogen würden, und damit vielleicht noch manches Dunkel, das ihre Herkunft und Anwendung heute noch umgibt, weiter aufgelichtet würde.

ÜBER DIE CHINESISCHEN NOTENSCHRIFTEN

VON WANG GUANG KI

A. Die jetzt noch vorhandenen Noten

Die heutige chinesische Notenschrift, welche seit dem 11. Jahrhundert (vielleicht noch viel früher) allmählich entwickelt wurde, ist im Vergleich mit der modernen europäischen wohl sehr primitiv, aber der Mensuralnotierung gegenüber, die um 1600 noch in Europa gebräuchlich war und jetzt von den deutschen Gelehrten mit großer Mühe bearbeitet wird, etwas übersichtlicher.

Ehe wir uns mit den chinesischen Notenschriften beschäftigen, wollen wir einen kurzen Überblick über die jetzt noch vorhandenen Noten geben.

Die Noten des ältesten chinesischen Volksliederschatzes „Schi Ging", welcher von Konfuzius (geb. 551 v. Chr.) gesammelt wurde und 305 Lieder enthalten hat, sind leider abhanden gekommen[1]). Es läßt sich also die Frage, ob die Melodien ursprünglich neben den Texten notiert oder nur mündlich überliefert wurden, nicht mehr entscheiden. Jedenfalls finden wir in dem Katalog über Kunst in der Geschichte der Han-Zeit von Ban Gu (gest. 92 n. Chr.) nur die Texte des Schi Ging, die Noten sind nicht dabei.

Dagegen notiert dieser Katalog vier Bücher nacheinander auf folgende Weise[2]):

a) Die Lieder der Dschoudynastie in Ho Nan (Ortsname), 7 Stück;
b) die Tonbewegungen des Liedes der Dschoudynastie in Ho Nan, 7 Stück;
c) die Volkslieder der Dschoudynastie, 75 Stück;
d) die Tonbewegungen der Volkslieder der Dschoudynastie, 75 Stück.

Offenbar sind die sogenannten Tonbewegungen b) und d) die Noten für die beiden Texte a) und c). Also gab es schon die chinesischen Notenschriften spätestens zur Zeit des Historikers Ban Gu.

Was die heute noch vorhandenen ältesten Notenschriften betrifft, so müssen wir ganz bescheiden sein und erst vom 12. Jahrhundert ab datieren. Die ältesten Noten finden wir in dem Buch „Kommentar des I Li" (I Li Ging Tschuan Tung Giä) von dem Philosophen Dschu Hi (1130—1200 n. Chr.). Es handelt sich um zwölf Melodien des Schi Ging, die in der Tangdynastie (um 713—742) oft gespielt wurden und aus dem Altertum stammen sollen. Aber die Überlieferung ist doch erst durch den Gelehrten Dschao Yän Su (um 1170 n. Chr.) erfolgt. Das ist die Quelle von Dschu Hi. Also sind diese Noten aus den Händen der Gelehrten im 12. Jahrhundert überliefert.

Hier müssen wir aber bemerken, daß es außer dem obenerwähnten chinesischen Dokument auch noch andere Noten aus der Tangdynastie jetzt noch gibt. Zur Zeit der Tangdynastie

图 11.4

尉礼贤除办学刊刊载文章、翻译典籍及自己著文介绍中国音乐外，也致力于组织传播中国传统文化的活动。曾与尉氏交往颇深的郑寿麟（1900—1990）在 1932 年就说过："要讲创造和精密，[尉氏]或不及葛禄（Grube）与孔好古（Conrady），至于宽泛博大，乃其所长。把中国传播到德国的民间，使一般国民，都能发生好感；把中国历年所有风潮，很公道的解析剖释：这确是他的功业。"[①]

尉礼贤所做的诸多传播中国文化的工作，以其 1926 年在法兰克福举办的以"东方和西方"为题的学术报告会影响尤大。在会议期间，他独出心裁地同时举办中国艺术展。受他的启发，中国留德学生 1927 年夏季纪念贝多芬逝世百年之际，又聚集法兰克福，并在 8 月上旬举办了中国音乐周。"中国学子仿照祭孔大典，为贝多芬举行了'周礼'祭典。"[②] 为纪念此次中国音乐周，尉

① 郑寿麟：《尉礼贤的生平和著作》载《读书月刊》第 1 卷第 6 号（1932 年 3 月），第 20 页。

② 张东书：《卫礼贤的中国魂》，收入任继愈主编：《国际汉学》（第 6 辑）（郑州：大象出版社，2000 年版），第 45–46 页。

礼贤专门编《中国音乐》一书（见图 11.5）。虽然这本只有 64 页的小书没有收入新的研究论文，但其中重印的四篇文章——尉礼贤自己长达 43 页的《中国音乐》、王光祈的《论中国音乐》、沃尔特·霍华德（Walter Howard）的《中国与欧洲音乐》和另一位华人（Lo Liang Chü）的《中国音乐撮要》[①]——对当时很少注意中国音乐的西方学界来说，这无疑是破天荒之举，为德人研究中国音乐开创了先河。

CHINESISCHE MUSIK

HERAUSGEGEBEN VON RICHARD WILHELM
CHINA-INSTITUT ZU FRANKFURT AM MAIN

ANLASSLICH DER
„WOCHE CHINESISCHER MUSIK"
IM RAHMEN DER INTERNATIONALEN
AUSSTELLUNG „MUSIK IM LEBEN
DER VÖLKER". AUGUST 1927

RICHARD WILHELM / DIE MUSIK IN CHINA

EINLEITUNG

1



图 11.5

三、乐维思、音韵学、《中国音乐之基础》

如果说尉礼贤翻译中国音乐典籍、发表有关中国音乐的论文有“爱屋及乌”之嫌的话，英籍犹太裔音乐学家乐维思（John Hazedel Levis，也译作来维思）（见图 11.6）则是一位挚爱中国音乐、研究过中国音乐并且能从文化价

① Richard Wilhelm ed., *Chinesische Musik* (Frankfurt a. M.: China Institute, 1927).内容有：Richard Wilhelm, “Die Musik in China,” pp. 1–43; Walter Howard, “Chinesische und europäische Musik,” pp. 44–47; Wang Kuang Ki, “Uber die chinesische Musik,” pp. 48–56; Lo Liang Chü, “Hauptwerke chinesischer Musik,” pp. 57–63.

值相对论的角度来观照中国音乐与西方音乐“不同的不同”外籍人士。乐维思在上海出生，并在中国居住长达 25 年之久。和尉礼贤一样，乐维思在传播中国传统文化上不遗余力。据他自己在其 1936 年 7 月出版的《中国音乐之基础》（见图 11.7）的“引言”中透露，1931—1934 年——也就是陈洪把“今日之所谓‘国乐’”斥责为“不过是戏班里，女伶台上，吹打班里，盲公盲妹和‘买白榄’者之流，所奏所唱的几首滥调，不是诲淫诲盗的淫词荡曲，便是颓唐堕落的靡靡之音”[①]时——乐维思在北京、上海、波士顿、底特律等地共举办 40 多场有关中国音乐的公共讲演会、示范音乐会。他在哈佛大学、哥伦比亚大学、宾夕法尼亚大学、斯坦福大学等美国名校举办的专题讲演中，不仅论及中国音乐的巨大成就，对中国民歌、民俗音乐、街头叫卖音乐等也表演示范，他的专著《中国音乐之基础》就是应听众的要求而写的。[②]

和 20 世纪 20 年代中期就创作了舞剧《观音》的俄裔作曲家阿隆·阿甫夏洛穆夫以及 30 年代中期来华的齐尔品（又名切列普宁）一样，乐维思在研究中国音乐基础的同时也尝试过用中国的音乐主题、中国的传统音乐语汇来进行和声实验、创作钢琴作品。他声称对中国古代音乐的深层结构，即他所谓的“基础”（“foundations”）有深入的研究。[③] 近期国内有关研究多注重乐氏的《中国音乐之基础》[④]，其实《中国音乐之基础》中所详细论述的中国语音与旋律的内在联系、中国古代记谱法等只是他研究的一部分。在此书问世之前，乐维思就曾发表过一些文章，如 1932 年 1 月在美国《音乐信使》周刊上发表的一篇介绍中国音乐的短文[⑤]、1935 年 11 月在上海的英文月刊《天下》上发表的《中国古代的音乐艺术》[⑥]等。美国传记作家、乐评家戈登堡（Isaac Goldberg）在其 1934 年 4 月发表的《乐维思与中国音乐》一文中透露，乐维思还曾就中国古代诗词中展现的旋律、节奏和曲式的根本原理出过一本书，还提到刘天华的哥哥、当时在北大任教的语言学家刘复（刘半农）还为之作序。

---

① 陈洪：《<广州音乐>发刊词》，收入俞玉滋、李岩编：《陈洪文集》，第 238 页。

② John H. Levis, “Preface” in *Foundations of Chinese Musical Art*, 2nd edition (New York: Paragon Book Reprint Corp., 1963), p. v. 关于来氏在国内的讲演会，见李岩：《来维思沪、平演讲暨音乐会溅起的微澜余波》载《人民音乐》2001 年第 11 期，第 28–31 页。

③ 同上注。

④见李云：《论乐维思对中国古典音乐的研究》载《中国音乐学》2008 年第 4 期，第 108–111 页。

⑤ John H. Levis, “The Music of China,” *Musical Courier* 104.3 (1932), p. 7.

⑥ John H. Levis, “The Musical Art of Ancient China,” *T'ien Hsia* 1.4 (1935), pp. 404–422.

[1] 李伯曼（Fredric Lieberman）的《中国音乐书目长编》中也有此书的存目。[2]



图 11.6

中華民國二十五年七月出版

中國音樂之基礎

著作者 樂維思

出版者 魏智

發行所 北平法文圖書館

印刷所 上海字林報社

定價國幣拾伍圓

郵費另加

版權所有 翻印必究

图 11.7

乐维思的《中国音乐之基础》一书由魏智在北平法文图书馆出版后，颇受学界关注，刊登书评的刊物有英国《泰晤士报·文艺副刊》[3]、欧洲的权威汉学刊物《通报》[4]、美国的老牌汉学刊物《美国东方学会学刊》[5]、芝加哥的《科学会之历史》[6]和由南京中山文化教育馆资助创办，吴经熊任总编，温源宁为主编的英文月刊《天下》。书评者包括赫赫有名的荷兰民族音乐学家孔

---

① Isaac Goldberg, "John Hazedel Levis and the Music of China," *The Musical Record* 1.11 (1934), p. 397.

② John H. Levis, *Fundamentals of Chinese Melody, Rhythm and Form As See Through the Music Poems of Ancient China* (Peking, 1933). Fredric Lieberman, *Chinese Music: An Annotated Bibliography* 2nd ed. (New York and London: Garland Publishing, 1979), p. 137. 但笔者寻访多所欧美大图书馆中都没有找到此书。1937 年 5 月，乐维思在《天下》上发表了《中国艺术中的语音学和书法》（"Phonology and Calligraphy in Chinese Art"）一文。同年 12 月，乐维思又发表过短文《中国音乐》一篇，登载在赛珍珠丈夫所编的《亚细亚》学刊上，见 *Asia* 37.12 (1937), pp. 863–866.

③ *Times Literary Supplement* (January 16, 1937), p. 41.

④ *T'oung Pao* 33 (1937), pp. 184–190.

⑤ *Journal of the American Oriental Society* 57 (1937), pp. 201–202.

⑥ *The History of Science Society* 29.1 (1938), pp. 72–94.

斯特（Jaap Kunst, 1891—1960）、美国汉学家夏洛克（J. K. Shyrock）等。我国著名声乐家应尚能也在《天下》月刊上著文称道。[①] 即使是在 20 世纪后半叶，此书仍常常被引用。1963 年典范书局在纽约出版《中国音乐之基础》第二版（**见图** 11.8）后，研究中国古琴和古筝音乐甚有心得的美国李伯曼教授在其为美国亚洲研究主流刊物《亚洲研究学刊》所写的书评中虽然指出书中的一些缺点（如书中偶尔出现的错误，因为偏爱中国音乐而发出的不切实际的夸张性的言论，太过强调语言决定旋律走向的重要性等偏激的谬误），但仍称其为“最早从西方分析音乐学的角度来研究中国音乐的学术著作之一”[②]。



CHINESE MUSICAL RECEPTION
(from a Ming painting)

FOUNDATIONS OF
CHINESE MUSICAL
ART

BY

JOHN HAZEDEL LEVIS

Illustrated with Musical Compositions

SECOND EDITION



PARAGON BOOK REPRINT CORP.
New York
1963

图 11.8

虽然乐维思以《中国音乐之基础》闻名，但乐氏对中国音乐的热爱在其 1935 年年底发表的《中国古代的音乐艺术》一文中展现得最为明显。在这篇论文中乐维思不仅驳斥了西人贬中国的音乐为“噪音大杂烩”的说法，点出了西人所见的中国音乐的局限性，还就西人看待中乐的立场和“中国古乐失传说”等提出了他的看法。他认为中国音乐在结构和形式上是有其固有的基础

① *T'ien-Hsia* 4.3 (1937), pp. 317–318.
② *Journal of Asian Studies* 29. 4 (1970), pp. 912–13.

的，这些基础并非神秘叵测，是完全可以认知并可以界定的。[①] 外国人之所以对中国音乐不解甚至产生反感，首先是因为他们对中国音乐体系的极端无知，其次是他们中国音乐接触面之窄，一叶障目不见泰山。在他看来，大部分西人只接触到中国音乐之极小一部分，见多才能识广，少见自然会多怪，况且西人所见之中国音乐也远非中乐之精华：

> 人们现在日常所听到的中国音乐相对来讲绝大多数是比较粗俗也比较低劣的那种。这种在中国街头巷尾和欧美各唐人街上常听到的"通俗"音乐主要是用胡琴演奏的，而与中国古代柔和且富于音色细微变化的其他乐器相比，胡琴又恰恰是一种尖锐而喧闹的乐器。胡琴实际上是一近代舶来品，其名字本身就是"蛮夷之乐器"的意思。

对于世人常传的中国音乐失传的论调，他用实例指出中国的传统音乐并非是"失传的艺术"，因为很多所谓失传了的音乐是可以重新找回来的。古乐可能已失去，但古人作乐的原理仍留存至今，当今的音乐家至少可以以古代的形式和原理作乐。他的做法是研究留存在历代各种各样著述中的音乐理论，并通过审视这些理论在现存古谱中的应用来尝试古乐复原工作。

乐维思还批评西人无论在看问题的方法上，还是在判断音乐技艺的进步与落后上都有问题。只从自己熟悉的观点和立场出发，势必会导致看问题的以偏概全，不能认清各国族的音乐都有其独特性。他认为外国人看中国音乐不应只注重自己所熟悉的一面，也不应该只限于中西相同的地方，而应聚焦中国音乐所特有的元素。与其从自己的观点和立场看问题，把所有不符合自己意愿的事物都予以排斥，不如换个位置，从中国人的角度来看问题的积极的一面。跨文化间的比较固然可贵，但如果把自己的标准当作普适的金规玉律来衡量其他民族之音乐，其结论势必充满傲慢与偏见。他认为在没有做认真充分的调查研究前，不可轻易下结论。与其说是中国音乐本质上的落后，不如说是西方人士对中国音乐特有规律的无知。也就是说，中国音乐并不是"不如西方音乐"那样的不同，而是"不同的不同"。用他自己的话讲，"西人皆太习惯于听建立在和声和对位基础上的音乐，当他听纯粹是旋律的大段音乐时，他就会茫然不知所措，也因此会觉得寡然无味。但对于还没有获得和声音乐趣味的中国人来讲，他们自己的纯旋律的音乐照样给他们无穷的乐趣"。对西方人来说，他认

---

① John H. Levis, "The Musical Art of Ancient China," *T'ien Hsia* 1.4 (1935), p. 405.

为“首先要做的事是试图理解中国音乐作曲技法的基础”。针对一些权威的“中国人是以一种‘狂想’的精神自由作曲”“中国音乐大多是无固定形式”的极端说法，他指出中国“古代音乐（从公元五世纪开始）表明中国人不仅拥有高度发达的音乐作曲技术，也有可以与世界上任何国家相媲美的高度形式感”。不同的是，“这是一种不同的形式感”。在他看来，“是一种与现代西方主导音乐基石的奏鸣曲形式恰恰相对的形式感”。所以，用西方的形式概念去评价中国音乐的曲式无异于缘木求鱼。其结果必定是“中国音乐无形式”之谬论。[①] 旋律和节奏是音乐形式的组成部分，而中国人在旋律的发展上在世界上最先进的。中国音乐在和声结构上可能不如西方音乐，但在旋律的发展上却优于西方。[②]

四、郝路义、文人词乐、“新素歌”

在强调平仄四声与中国旋律的关系这点上，乐维思并非唯一、也不是最早的西人。早在 1920 年，美国传教士、杨荫浏先生的“干妈”郝路义（Louis Strong Hammond，1887—1945）（见图 11.9）就曾著文介绍她利用中国词乐创作基督教“新素歌”（New Plainsong）的实验。1913 年抵华的郝路义虽然不像乐维思那样，吹拉弹唱都会，但她对中国音乐也是下过一番功夫的。她跟杨荫浏学过“吹笙、昆曲及音韵学”[③]，但她最大的兴趣是中国文人的词乐。与乐维思找出“中国音乐基础”的学术目的不同，郝路义钻研文人吟诵音乐是为了创造出有中国特色的基督教仪式音乐。她认为与其把中国歌词生搬硬套地配上现成的西洋曲调，不如认真研究中国句法的韵律节奏和断句手法，从中总结出一套切实可行的、适合中国教徒的做法。通过观察，她觉得中国文人读书和吟诗的方式与基督教早期的格利高里圣咏有“内在的”极其相似的地方，因此她认为通过继承和吸取西方基督教祭拜传统和经验、融合中国本土的特有的元素，一种新的属于中国人的教会音乐（即她所说的“新素歌”）是完全有可能建立起来的。[④]

---

① John H. Levis, “The Musical Art of Ancient China,” *T'ien Hsia* 1.4 (1935), p. 407.

② 同上注，第 408 页。

③ 曹安和语，转引自周颐：《赤子心怀有隐曲——杨荫浏学术史事抉微》，第 16 页。

④ Louise Hammond, “A New Plainsong,” *The Chinese Recorder* 51 (1920), pp. 179–180.



图 11.9

图示来源：Eunic Tietjens Papers, The Newberry Library, Chicago

把中国吟诵音乐与格利高里圣咏相比，郝路义并不是第一人。来自英国的传教士李提摩太（Timothy Richard, 1845—1919）就有过类似的想法，而且也曾尝试过用中国佛教吟诵音乐配基督教的赞美诗。但与李提摩太不同的是，郝路义不仅花了很大的力气研究格利高里圣咏与中国词乐相似的原理，还与中国文人裘昌年（1869—1931）一起创作出了一整套他们自己称之为“圣十字架弥撒”（The Mass of the Holy Cross）的音乐。用文人吟诗的方式为圣公会圣餐仪式创作一套适合中国人自己的音乐的念头是郝路义偶然萌发的：

> 一天我在一个村镇里听到一组刚皈依基督教的男人在一起做晚祷告。因为他们还没有被现代的习俗惯例影响到，所以他们唱出来的祷词不是像常见的那样整齐划一式的刻板会话，而是有起有伏的齐唱，这种唱念祷词的方式不但极其诱人而且给人以神秘莫测的感觉。他们当然会极力否认他们是在唱歌，争辩说一般中国人就是这样读书的。但是其效果却明显地令人欣喜并使人顿生虔诚之意。当时我就想，如果能让一个既懂语言韵律又知晓诗词平仄的好的中国学者仔细研究礼拜仪式的每个短语的意思，他或许会创作出一套既绝对正确又能充分显示出文理韵味的唱咏的曲调。[1]

---

[1] Hammond, “A New Plainsong,” *The Chinese Recorder* 51 (1920), p.180.

幸运的是，郝路义不仅找到了这样的文人，而且找到是裘昌年这样诗词歌赋书画俱佳的无锡名流。郝路义认为与其采用西方后来才发展起来的大、小调音乐体系来创作中国教会音乐，不如回到大、小调音乐体系之前的多调式的基督教会音乐。鉴于中国音乐旋律性强、与语言接近、所用调式多的特点，借鉴和参考统治西方一千多年并强烈地影响了 20 世纪作曲家的广义的"调式"音乐——特别是格利高里圣咏——才是解决圣乐本土化问题的关键。郝路义之作出中国文人词乐与格利高里圣咏有"内在的""极其相似"的判断，是因为在她看来，中国诗词乐和西方基督教中传统仪式曲调（素歌）一样，都有单线条声乐旋律、在调式上不限于大小调、无伴奏、节奏自由、没有严格的小节划分等特点。她认为，与其用与中国音乐风马牛不相及的、强调纵向性组合的西方功能性和声配中国的歌曲，不如用与中国音乐原理相似的、同样是线性的格利高里圣咏为坐标。诗词乐用的是"宫、商、角、徵、羽"等多种调式音阶，这与西方近代才发展起来的大小调音阶相距甚远，但和素歌用"多利亚、佛里吉亚等"多种"正调式"和"副调式"一样。中国诗乐中所用的音阶是没有经过人工调律的"绝对的，或在科学上准确的音阶，而不是从巴赫《平均律钢琴曲集》后我们的耳朵都变得习惯听的、一个八度整齐地分为十二个半音的音阶"，"就是这种绝对的音阶，使我们初听中国音乐时最反感，因为它的音程似乎给我们以走调的感觉"。[①] 郝路义没有把"绝对的，或科学上准确"这样的赞誉之词用来形容巴赫所用的平均律，而是把它们留给了中国诗乐和格利高里圣咏所用的律制。

郝路义还注意到，从节拍和节奏上来讲，中国诗乐所遵循的是语言的自然韵律，与西方韵文体的诗篇（Psalms）和罗马天主教黄昏祷和圣公会晚祷的"圣母颂歌"（Magnificat）相近，而离有固定诗韵和节奏的且通常是反复歌唱的赞美诗（hymn）则有相当的距离。正是有了这样的认识，郝路义才开始在注重细微旋律变化和采用自由节拍形式的"新素歌"的创作上下功夫。她的做法是让裘昌年把基督教赞美诗和祈祷文用词乐的方式唱诵，她自己用五线谱把旋律记下来。值得注意的是，这些曲调并非只是记谱或改编，而是融合不同民间音乐风格的实际意义上的再创作。用裘昌年自己的话说："慈悲经在总的风格上与常被讨论的唐代的戏曲音乐昆曲无异。信经和上帝之祷（Lord's Prayer）有些许效仿道教仪式唱诵的意味。……荣耀经在写作形式上以爱国歌曲为原型，而降福经（Benedictus Qui Venit）中人民的呼喊……则是通过船

① Hammond, "A New Plainsong," *The Chinese Recorder* 51 (1920), pp. 182–183.

工干苦力活时所用的无词副歌的形式恰当地表现了出来。”① 郝路义和裘昌年创作的这些歌调虽然多种多样，但从本质上来讲都本着简单、易于传唱的原则。在音阶和调式的选择上，“新素歌”虽大部分用五声音阶，但并不局限于五音。大调七声音阶和半音也常用到。郝路义和裘昌年合作的这些“新素歌”后来被无锡的“圣十字架教堂”采用，每个星期天都被用到，完全取代了他们先前用格利高里圣咏曲调改编的圣曲。为了使全国各地的教堂都能利用他们的创作成果，裘昌年后来还对其中的一些曲调根据北方官话的特点做了改动。到1920年郝路义在《教务杂志》上发表其《新素歌》一文时（见图 11.10、图 11.11），全国已有多所教堂采用他们的“新素歌”。②



图 11.10　　图 11.11

郝路义/裘昌年《新素歌》谱例

① Hammond, “A New Plainsong,” *The Chinese Recorder* 51 (1920), p.181.
② 同上注。

第三编

当代中西音乐文化的交互影响

第十二章　20世纪中期来华西人与中国古代音乐研究

——高罗佩、毕铿、库特纳

五四新文化运动后，随着知识界西化呼声的日益高涨，中国音乐界也呈现出了以西方代替现代、唯西乐是尚的倾向。到20世纪30年代中期，欧漫郎甚至有尽弃“国乐”“中国新音乐的建立要‘全盘西化’”之盲目激进说。[①] 但具有讽刺意味的是，在其后陆续来华的西人中，却有一些对中国古代音乐传统表现出了由衷的崇尚之情。有关20世纪20—30年代的来华的外人与中国传统音乐，笔者已在上一章通过美国作曲家爱希汉姆、德国传教士汉学家尉礼贤、英籍犹太裔音乐学家乐维思、美国圣公会传教士郝路义之具体案例讨论介绍。[②] 本章以20世纪40年代在华的三位西人——荷兰外交官高罗佩、英国动物学家与生物学家毕铿、德国社会学家库特纳——为例，进一步论说此一吊诡现象。关于此三人的生平、学术背景，笔者以前曾著文介绍[③]，此不赘述。本章旨在叙述他们与中国音乐有关的活动、中国音乐对他们的影响以及他们中国音乐研究的成就。

一、高罗佩与中国琴乐

凡是对中国古代音乐有兴趣的人，就没有不知道《琴道》一书的。但此书

---

① 欧漫郎：《中国青年需要什么音乐》，收入张静蔚编：《搜索历史》（上海：上海音乐出版社，2004年版），第214–215页。

② 此章是在宫宏宇《上世纪20—30年代部分来华西人与中国音乐》（载《天津音乐学院学报：天籁》2011年第1期）一文基础上写成的。关于郝路义的生平及其在华业绩，可参见宫宏宇：《杨荫浏的传教士老师——郝路义其人、其事考》载《中国音乐学》2011年第1期。

③ 宫宏宇：《荷兰高罗佩对中国古琴音乐的研究》载《中国音乐》1997年第2期；《毕铿和他的中国音乐研究》载《中央音乐学院学报》2007年第4期；《库特纳和他对中国古代音乐的研究》载《黄钟》2001年第1期。

的作者却不是专门的音乐学者，而是荷兰职业外交官高罗佩（Robert Hans van Gulik, 1910—1967）（见图 12.1）。1942 年以荷兰皇家大使馆秘书的身份进驻中国战时首都重庆的高罗佩，虽以外交官为职业，但也是世界闻名的汉学家、侦探小说家、书画鉴赏家、性学专家、书法家、语言学家。[①] 但遗憾的是，虽然高氏从 1949 年开始创作的英文《狄公案》系列小说，以及 1961 年在莱登出版的《中国古代房内考》等已有多种中文版本（前者不但有多种译本，盗版本无数，而且电视剧改编也不止一次，称得上家喻户晓的热播影视节目），但其较早完成的中国古代音乐专著《琴道》直到近几年才有完整的中译本。[②] 其 1941 年在日本出版的《嵇康及其〈琴赋〉》就更少有人提及了。



图 12.1　左一为高罗佩

① 关于高罗佩的狄仁杰探案小说、性学研究、书画著述等，除海外和中国台湾出版的文章书籍外，中国大陆也已有多人（如赵毅衡：《名士高罗佩》载《中华读书报》2002 年 2 月 13 日）介绍，此不赘述。

②《琴道》大陆有宋慧文、孔维锋、王建欣译本（北京：中西书局，2013 年版，2015 年珍藏版），台湾有李美燕译本（台北：联经出版公司，2015 年版）。笔者 1999 年曾将《琴道》附录 IV“中国古琴在日本”翻译发表在《中国音乐学》1999 年第 2 期。

《琴道》最早于 1938 年 7 月至 1940 年 1 月分 4 次连载在《日本文化志丛》(*Monumenta Nipponica*)上。[1]《日本文化志丛》是东京上智大学出版的学报，高氏是该刊的创始人之一。该刊先期是个多语种学刊，主要是德文等欧洲语言。1964 年后，改用英文。《琴道》发表后，由于反响强烈，1940 作为《日本文化志丛》专著系列出单行本。[2] 1951 年高罗佩在《日本文化志丛》上发表《〈琴道〉补遗、更正》一文。[3]目前常见的是高罗佩去世两年后（1969 年）的修订再版本。[4]关于《琴道》一书的特点及其在传播中国音乐上所做的贡献，高罗佩的外交官同行兼好友陈之迈（1908—1978）以下之概括可以说代表了中外学者共同的看法：

> 《琴道》一书，旁征博引，中国有关琴学的资料，均经精心译成英文，附加注释，精彩部分，并附原文，同时又插入许多图片，大多采自各种中国书籍，小部分由作者亲自绘制。……高罗佩的《琴道》一书无疑是一本权威之作，他将中国琴谱中的专门名词，尤其是琴谱中的特造字，一一加以英文注释，使得外行也能稍窥其底蕴，对于介绍中国古代音乐给西洋人，其功实不可没。[5]

高罗佩写完《琴道》之后，又将嵇康的《琴赋》翻译成英文。此译文在 1941 年由东京上智大学出专书之前（见图 12.2），曾于同年在上海的英文刊物《天下》上全文刊载，1969 年专书再版（见图 12.3）。[6]此外，高罗佩还著有《中国古筝简论》一文。[7]高氏虽然后来没有再写有关琴学方面的文章，但他

---

① R. H. Van Gulik, "The Lore of the Chinese Lute," *Monumenta Nipponica* 1.2 (1938), pp. 386–438; 2.1 (1939), pp. 75–99; 2.2 (1939), pp. 77–104. 3 (1940), pp. 127–176.

② R. H. Van Gulik, *The Lore of the Chinese Lute* (Tokyo: Sophia University, 1940).

③ R. H. Van Gulik, "The Lore of the Chinese Lute-Addenda and Corrigenda," *Monumenta Nipponica* 7.1/2 (1951), pp. 300–310.

④ R. H. Van Gulik, *The Lore of the Chinese Lute* (Tokyo: Sophia University in cooperation with The Charles E. Tuttle Co., 1969).

⑤ 陈之迈：《荷兰高罗佩》载《传记文学》1968 年第 13 卷第 5 期，第 7 页。

⑥ R. H. van Gulik, "Hsi K'ang's Poetical Essay on the Lute," *T'ienhsia* 11.4 (1941), pp. 370–384. 高罗佩本来打算把此书也包括在《琴道》中，但由于翻译后篇幅颇大，再加上他的导言、注释、评论与中外文献书目，非得成书不可，所以高决定另出一书。此书在 1969 年也得以修订再版。

⑦ R. H. van Gulik, "Brief Note on the *Cheng*, the Small Chinese Cither," *Tôyô ongaku kenkyû: The Journal of the Society for the Research of Asiatic Music* 9 (1951), pp. 10–25.

弹古琴的习惯以及他研究古琴的兴趣终生不衰。陈之迈在高罗佩 1967 年逝世后写的回忆文章中说：

> 去年[1966 年]我和他闲谈，说到此书[《琴道》]，他忽捧出近年出版的《故宫名画三百种》，翻出宋代释巨然的《囊琴怀鹤图》，说到他写《琴道》一书时，故宫的宝藏还不曾景印，所以他书里的插图只是采自明代的《唐诗画谱》的版画，有一张明代沈周的画也是从木刻景印的，均嫌粗俗鄙陋，真太可惜。他说如果那时能够见到释巨然这幅杰作，自然采用，使他的书可以大大增色。[1]

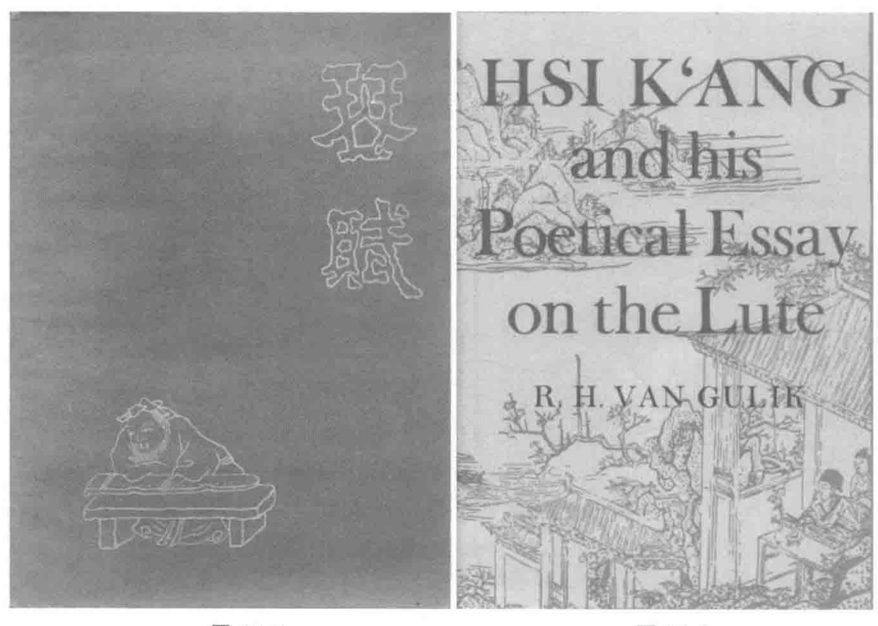


图 12.2　　　　图 12.3

《琴道》1969 年再版后（见图 12.4，图 12.5 为 2010 年再版），周文中曾著文评之，褒奖之余也批评了高罗佩著书时没有参考更多的古琴典籍和《琴道》书后的书目所列不全。[2] 但从以上引文可见，高氏非不为也，实在是条件所限也。

---

① 陈之迈：《荷兰高罗佩》载《传记文学》1968 年第 13 卷第 5 期，第 7 页。

② Chou Wen-Chung. "Review," *The Musical Quarterly* 60.2 (1974), pp. 301–305.

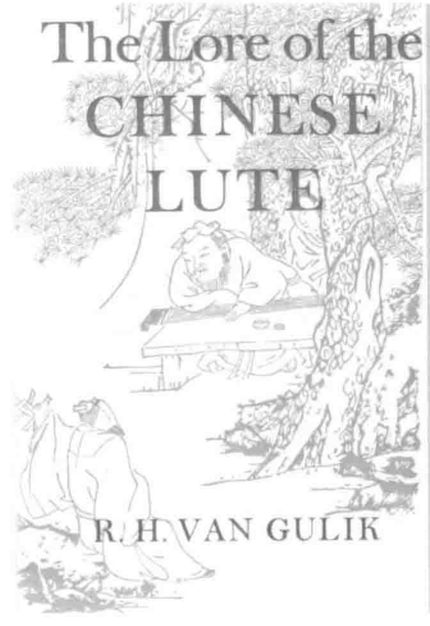


图 12.4

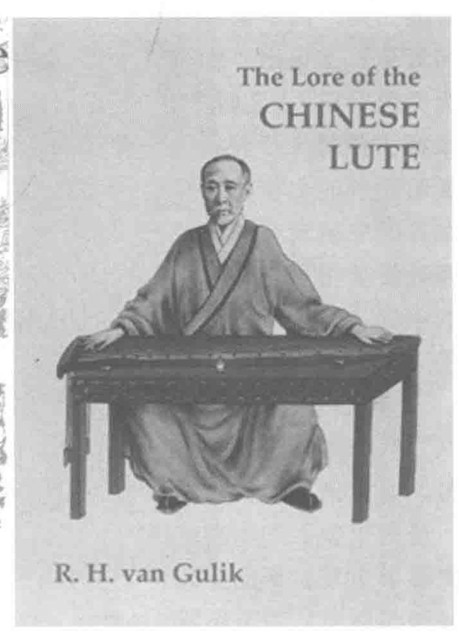


图 12.5

如果说尉礼贤翻译中国音乐典籍、发表有关中国音乐的论文是其弘扬中国文化的不可分割的一部分、郝路义对“仄起吟诗调”的关注是其为基督教音乐本土化所做的努力的话，高罗佩对中国古琴“上穷碧落下黄泉”似的钻研则是其为做一个“琴棋书画”皆通的中国旧式文人所做出的有意识的选择。换句话说，高氏学习古琴并不是为了音乐，而是试图在现实生活中实现他的人生理想。陈之迈曾对高的人生哲学有非常精辟的陈述。他说高氏“理想的生活是中国传统文人雅士，诗酒风流、琴棋书画的生活”，他“醉心”的是“中国文人雅士的享乐”。[①] 高罗佩虽然信奉儒家“学而优则仕”的人生哲学（他最终官至荷兰驻日大使），也曾为辜鸿铭堂·吉诃德式地捍卫儒家学说著文称颂，但对正统的经史子集却并不感兴趣。所以他不像法国耶稣会士钱德明、德国传教士花之安和英国牧师湛约翰等传教士汉学家那样皓首穷经，通过博览中国典籍来了解中国音乐律制和乐论，而是通过吟诗作赋，摆弄棋、书法、书画、印章这些能让他获得乐趣的路径最终进入古琴研究的。

① 陈之迈：《荷兰高罗佩》，第 6 页。

有趣的是，高罗佩对古琴的研究始自 20 世纪 30 年代中期，即欧漫郎在《广州音乐》上提出“中国青年目前需要的音乐不是所谓‘国乐’，而是世界普遍优美的音乐”[①]之时。1935 年，刚刚以《马头明王诸说源流考》而获得荷兰乌策特大学博士学位的高罗佩被荷兰外交部延揽[②]，并派驻日本。在任荷兰驻日使馆秘书的七年间，他“开始对中国的琴学作深入的研究，翻译琴学的典籍，在古书中摘录有关古琴的记载于吟咏；研究琴谱，从事练习，并到中国去请名师叶诗梦指导”。[③] 有幸的是，在驻日期间，高罗佩不仅接触了日本琴家搜集的中国古琴文献（包括存在上野图书馆的今泉雄作[④]生前的藏书），而且接触了 1677 年为避明末战乱而抵日的中国琴家东皋禅师（1639—1695）[⑤]的遗物。“其后他收集有关中国古琴的材料多了，遂称其书斋为‘中和琴室’。”[⑥] 用高氏自己的话说：“余癖好音乐，雅好古琴，治日本琴史，始闻禅师名。而征诸中国文献，其名不彰，心窃憾之，于是发愿，拟辑遗著，汇为一集，传刻于世。”[⑦] 高罗佩搜集的这些资料后由好友、国民政府驻日大使许静仁和参事王梵生帮助整理，于 1944 年在重庆自费请商务印书馆以《明末义僧东皋禅师集刊》为名出版（见图 12.6）。

① 欧漫郎：《中国青年需要什么音乐》，收入张静蔚编：《搜索历史》（上海：上海音乐学院出版社，2004 年版），第 214–215 页。

② 此作为“高氏五考”之一，其他为：《米海岳砚史考》《秘戏图考》《中国古代房内考》《长臂猿考》。

③ 陈之迈：《荷兰高罗佩》，第 6 页。

④ 关于今泉雄作，高氏在《琴道》附录中有如下之记载：“今泉雄作（1848—1931），号无碍，日本最后一位大琴家，也是著名的学者和艺术鉴赏家。1877 年赴法国，在巴黎远东艺术博物馆著名艺术史家 Guimet 手下工作，六年后返回日本，在教育部任职。今泉雄作在日本博物馆界任过多种职务，如：东京帝国博物院绘画部主任，大仓集古馆馆长等。他师从井上竹逸（1814—1886）学琴，并诚集中国古琴在日本之史料。我的收藏中就有他作的几部有关琴学的文稿，中山久四郎教授所收藏的书籍和文稿，大部分都盖有他的印章。”——见[荷]高罗佩著，宫宏宇译：《中国古琴在日本》载《中国音乐学》1999 年第 2 期，第 141 页。

⑤ 有关东皋心越禅师，可参见李美燕：《东皋心越之琴道及其自创琴歌研究》载《艺术评论》2011 年第 21 期，第 39–65 页。

⑥ 陈之迈：《荷兰高罗佩》，第 6 页。

⑦ 高罗佩的原文转引自陈之迈：《荷兰高罗佩》，第 7 页。

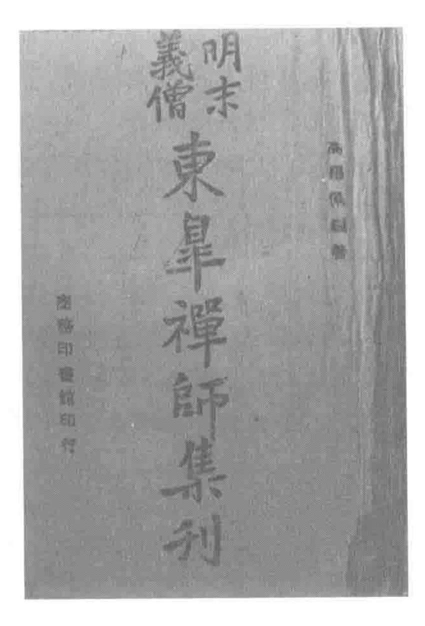


图 12.6

综上所述，我们可以看出高罗佩虽非专业乐人，但对中国古乐的研究贡献甚大。他的古琴研究的贡献主要有三：一是用西文写出了最早、也是迄今为止论述琴学最全面的《琴道》一书，为西方人了解中国文人文化的琴学传统提供了入门书；二是翻译了嵇康的《琴赋》，为西方专业人士进一步研究提供了原始资料；三是汇集了大量流传在日本的琴学文献（见图 12.7），为后人厘清琴乐东传日本之脉络奠定了基础。在《明末义僧东皋禅师集刊》出版之前，高罗佩曾于 1937 年在长崎发表过题为《中国文人音乐及其流传日本之源流考》的论文。[1] 这篇文章之所以重要，除了它翔实的考证外，还在于它所提出的观点。关于古琴音乐之东传日本，在高氏以前，日本学者普遍认为日本琴学的兴盛始自东皋到达日本之后，即 1677 年。但对于中国古琴传入日本的具体年代及其琴学是否在日本的兴盛过的问题却意见不一。一派认为古琴在古代日本曾经盛行过，只是后来衰落了，东皋只是起了促其复兴的作用；另一派则认为古琴从未在日本流行过，日本琴道的真正兴起始于东皋。

① R. H. van Gulik, "Chinese Literary Music and Its Introduction into Japan," in *18th Annals of the Nagasaki Higher Commercial School, Part 1 (1937–1938) published in commemoration of Prof. Chōzō Mutō* (Nagasaki, 1937), pp. 123–160.

持前一说者有《琴学启蒙》作者铃木龙[1]及田边尚雄等，持后一说者包括日本琴学专家儿玉空空[2]和音乐学家三条商太郎等。高氏认同后一说。他的理由是："琴"在日文中并非只指古琴，也泛指筝、瑟、新罗琴及其他筝类乐器；日本虽对中国文学很熟悉，但对日常生活中的普通的中国东西却很无知；从前日本派往中国的使节大多学习中国的哲学、宗教、政治等，也学习中国的宫廷礼乐，但是由于古琴为文人所独有，外来者很难介入，所以日本使者无法得赏；中国古代有明确的规定，禁止传琴艺与庶人，特别是不传外国人；在唐代，得琴容易拜师难，会教琴者又多遵守古训，不传外人；古琴虽曾流入日本，但大多作为珍奇饰物，深藏宫中；后虽流传民间，但多为官宦所持，或为饰物或为古董，而不作为真正的乐器，任人弹奏；高的结论是——日本琴道的真正开端应为1677年，也就是在心越禅师到达日本之后。[3]

以上提到高罗佩景仰的是中国文人的生活，所以他对律制、音阶、调式、旋律、曲式等纯音乐技术性的东西并不感兴趣，华裔作曲家周文中在提到《琴道》时就曾指出过这一点。[4] 即使是琴乐，他注重的也是古琴的文化内涵和象征意义。在《琴道》的"前言"中，他明确表示他的研究不是从音乐学的角度出发，而是聚焦古琴在中国高文化中所占的独特的地位和古琴与中国古代文人的特殊关系。《琴道》出版后，比较音乐学家萨克斯（Curt Sachs, 1881—1959）曾就"琴"翻译为"lute"同高罗佩商榷，并建议高氏用"psaltery"代之。高罗佩则不以为然，认为"psaltery"虽在外貌上与古琴相似，但在文化内涵上则与之相去甚远。[5]

---

① 关于铃木龙，高罗佩有如下之记载："铃木兰园(1741—1790)，名龙，字子云，原为中医，是名医浅井图南（1706—1782）的学生。他笃爱中国文学，对中国音乐也曾下过一番功夫。1816年大阪出版了他写的一本《律吕辨说》一书。他随新丰禅师习琴，1722年他在大阪出版了一卷小开本《东皋琴谱》。此书最后一页的广告说他的另一专著《琴学启蒙》也将出版。此书出版后的成书我还没有见过，可我有一册书写娟秀的手抄本。铃木兰园自己也制琴，《琴山琴录》第八页曾提到他仿照保存在法隆寺的唐朝琴所制的古琴'玄响'。此琴龙池内所题的字为：'大和国法隆寺所藏开元琴之制天明四年甲辰之秋平安源龙造之。'"——见[荷]高罗佩著，宫宏宇译：《中国古琴在日本》载《中国音乐学》1999年第2期，第138页。

② 同上注，第139页。

③ 详见宫宏宇：《荷兰高罗佩对中国古琴音乐的研究》，第15页。

④ Chou Wen-Chung, "Chinese Historiography and Music: Some Observations," *The Musical Quarterly* 62.2 (1976), pp. 219–220.

⑤ R. H. Van Gulik, *The Lore of the Chinese Lute* (Tokyo: Sophia University in cooperation with The Charles E. Tuttle Co., 1969).

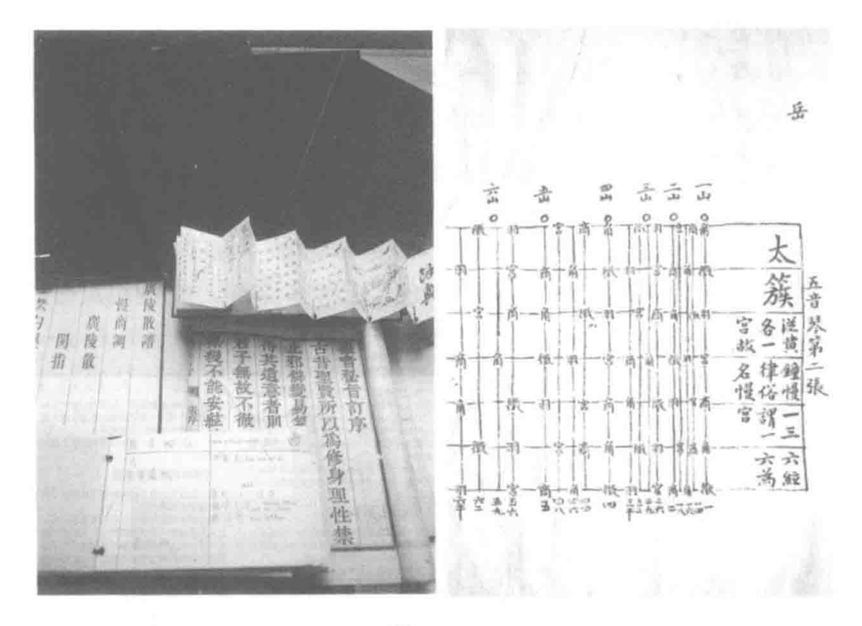


图 12.7

图示来源：王家凤《高罗佩传奇》，收入王家凤、李光真编：《当东方遇见西方的时候：国际汉学与汉学家》（台北：光华画报杂志社，1991 年版）

高罗佩对古琴所表现出的物质文化也非常着迷。在之前发表的《论三面古董琴》[1]和《琴铭之研究》两篇论文中[2]，高氏就古琴的装饰、图案、构造、出产地、制造材料、制作年代、琴漆断文、制造工艺、中日漆艺之异同以及琴饰所展现的美学观和宗教色彩等进行了详细的推论。[3]

高罗佩的古琴论著虽都在驻日时写成，但此间他也多次前往中国访琴问友。值得注意的是他与音乐界的新贵没有任何交往，但与旧式文人琴家却建立了深厚的感情，特别是他与其师叶诗梦的感情。叶诗梦去世后，他“依据照片为叶先生画了一张小像”，并“遍请他的中国友人题咏，然后汇合裱成巨幅立

① R. H. van Gulik, “On Three Antique Lutes,” *Transactions of the Asiatic Society of Japan* 17 (1938), pp. 155–191.

② 此两文后均收入《琴道》一书。

③ 2009 年 9 月 5 日，台湾清华大学“高罗佩与物罗佩氏诞辰 100 周年时，双方又于 2010 年 4 月 18 日在台湾图书馆举办此系列论坛之二——“高罗佩与文化史”。此会着重讨论包括《琴道》在内的三部高罗佩专书，请到了欧美的专家学者多人，其中来自美国的柏士隐（Alan Berkowitz）发表了题目为《古琴之文化图像学》（“A Cultural Iconography of the Qin”）之论文。

轴”，以铭记其缅怀之情。[①]《琴道》首版时，他又不忘在扉页上写上“仅以此书敬献给我的第一位古琴导师叶诗梦”之字样。1942 年以荷兰驻华使馆一等秘书的身份进驻重庆后，他结交的不是国立音乐学院的留洋教授，而是和聚集到陪都的诸位著名琴家（如徐元白、徐文镜、杨少五等）来往紧密。如他参加徐元白等组织的“天风琴社”的活动（见图 12.8），与“今虞琴社”也有过交流。他的琴艺也得到了琴家的认可，广陵派琴家泰斗张子谦（1899—1991）就有“高君奏《长门》颇有功夫，惜板拍徽位稍差。据云能操八九曲。异邦人有此程度，尤对于琴学一切，几于无所不知，洵足惊异。余等合奏、独奏数曲，十时许始尽欢而散”[②]的记载。重庆的琴家外，高罗佩“又通过查阜西之引荐，前往南京、苏州、上海，得见留于敌占区的古琴家”[③]。



图 12.8

图示来源：王家凤《高罗佩传奇》，收入王家凤、李光真编：《当东方遇见西方的时候：国际汉学与汉学家》（台北：光华画报杂志社，1991 年版）

高罗佩不仅在交友上偏好琴棋书画俱佳的旧式文人（见图 12.9），在趣味上也颇崇古风。他在《琴道》中用文言文写的下列“后序”就最足以代表他对古琴的理解：

---

① 陈之迈：《荷兰高罗佩》，第 6 页。

② 张子谦：《操缦琐记》（第6册）（北京：中华书局，2005年版），第87页。参见施晔：《荷兰汉学家高罗佩在渝期间交游考》载《上海师范大学学报》（哲学社会科学版）2012年第3期，第117–129页。

③ R. H. van Gulik, “The Lore of the Chinese Lute-Addenda and Corrigenda,” *Monumenta Nipponica* 7.1/2 (1951), p. 304.

夫此者内也，彼者外也。故老子曰：“去彼取此，蝉蜕尘埃之中，悠游忽荒之表，亦取其适而已。乐由中出，故是此而非彼也。”然众乐琴为之首，古之君子，无间隐显，未尝一日废琴，所以尊生外物养其内也。茅斋萧然，值清风拂幌，朗月临轩，更深人静，万籁希声，浏览黄卷，闲鼓绿绮，写山水于寸心，敛宇宙于容膝，恬然忘百虑。岂必虞山目耕、云林清閟，荫长松，对白鹤，乃为自适哉。藏琴非必佳，弹曲非必多，手应乎心，斯为贵矣。[①]

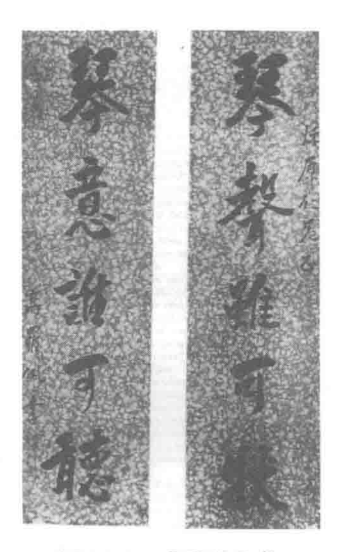


图 12.9 高罗佩手书

高罗佩对明代中国文化情有独钟，曾一度把自己在日本时的书房命名为“尊明阁”，他的“收藏亦以明代的文物为多”[②]，他 1936 年秋在京畿宛平购得的琴“无名”即“明清间物”。高氏虽然生性平和，但在弹琴时却讲究颇多。据在重庆“听过他几次弹琴，也到过他那圆洞门的书斋”的天主教史家方豪（1910—1980）回忆：“高先生有一习气，他认为真正的知音绝不会多，所以人多的场合，或地点的不适合，他是不肯轻易弹的。”[③]许静仁（世英，

① R. H. van Gulik, *His K'ang and His Poetical Essay on the Lute*“后序”(Tokyo: Sophia University, 1941).

② 陈之迈：《荷兰高罗佩》，第 6 页。

③ 方豪：《续谈荷兰高罗佩先生》载《传记文学》1969 年第 14 卷第 2 期，第 59 页。

1873—1964）也有“嘉陵江畔，瓜果清供。君[高罗佩]鼓宋琴，艾[维廉]吹铁笛。引吭高歌，赓相酬唱”[①]之记载。

二、毕铿与中国中古音乐结构

由古琴而进入中国音乐研究的 20 世纪 40 年代来华西人还有在动物学、生物学、音乐学三大领域皆有建树的剑桥学者劳伦斯·毕铿（见图 12.10）。[②] 与高罗佩不同，毕铿在来中国之前并没有扎实的汉学基础。虽然他也曾师从在剑桥大学任汉学教授的德国汉学家哈劳（Gustav Haloun, 1898—1951），并读过童斐的《中乐寻源》。[③] 但他的专业是动物学和生物学。[④] 他 1943 年年底是以英国科学使团成员的身份受英国政府委派到中国重庆中英科学馆做李约瑟的助手的[⑤]，但中国之行却根本地改变了他的人生。使他从自然科学学界淡出，进入人文的音乐学研究行列。其诱因就是中国古琴。[⑥] 而使毕铿迷上古琴的不是别人，就是高罗佩。

毕铿在中国所见的第一个外国人就是高罗佩。得知他对中国音乐有兴趣后，高罗佩在他到重庆的第二天就把他介绍给了在重庆的琴家，毕铿也由此参加了“天风琴社”的活动。毕铿的古琴就是查阜西（1895—1976）教的。查阜西不仅教他古琴曲目，还给他传授了很多有关古琴音乐的人文内涵、传习方式、古琴打谱的再创作过程、古琴制作工艺、古琴的文化意蕴等知识。李约瑟

---

① 陈之迈：《荷兰高罗佩》，第 6 页。

② 作为动物学家，毕铿就无脊骨动物的生理机能及原生动物生态学都发表过极有创新力的论文。作为生物学家，毕铿主要的生物学著作是 1960 年出版的《细胞及其他有机体的组织》。

③ 毕铿在剑桥上一年级时，结识了后成为著名神经生理学家的冯德培（1907—1995）。冯德培特地给国内写信为他购买了一本童斐著的《中乐寻源》。当时已有些中文基础的毕铿曾试着把书中的几首旋律翻译出来。

④ 剑桥大学生物学家理查德·斯克尔（Richard Skaer）这样写道：“毕铿研究兴趣之广博即使在生物学界这一领域——从肌肉的细微结构到鸣禽到海葵之叮螫——也足以令人望而生畏。但他的研究绝非浅薄的涉猎，而是实实在在的、艰深的科学”。Richard Skaer, “Cambridge biologist who applied his enormous erudition to the study of Oriental music,” *The Independent* (31 March, 2007).

⑤ 在许多方面毕铿都和他剑桥的同事李约瑟相似：专业是自然科学，研究的却是与中国有关的、当时被认为冷门的课题；两者都长寿，都活到九十多岁；两者都被列入 20 世纪剑桥最伟大的学者之列。但两人在重庆时的关系却很不好，毕铿曾就李约瑟为鲁桂珍安排职位一事打过小报告。详见 Simon Winchester, *The Man Who Loved China* (New York: HaperCollins Publishers, 2008), pp. 159–162.

⑥ Winchester, *The Man Who Loved China*, p. 160.

也特地带他到书肆买了一本 1850 年印行的古琴入门书。通过高氏的引见，毕铿还特地到成都求教于曾发起成立“成都律和琴社”的泛川派琴家裴铁侠（1884—1950）购买古琴，他买的琴就是徐元白制作的。他还大量汇集古谱及有关中国琴学方面的典籍。重庆期间与中国旧式文人的广泛接触奠定了毕铿一生对中国的文人音乐、宫廷燕乐而不是对中国民族民间音乐感兴趣的基础。[1] 1945 年年底从中国回剑桥后，毕铿开始在剑桥基督学院的音乐学社表演东方音乐并举办中国及远东音乐系列讲座，同时倡导恢复古乐活动。




图 12.10

虽然毕铿对中国音乐在 20 世纪 40 年代就有所接触，但他与高罗佩不同，他最早发表的音乐类文章是在 50 年代初期。[2] 真正转向音乐学研究是 60 年代中期，当时他已经 57 岁。在研究方法上，他强调形态分析。也许是他学科学（细胞组织）出身的缘故，他对音乐的结构组织情有独钟。他聚焦的主要是音阶、谱式、宫调、结构及旋法等几个方面，对中国中世纪声辞配合的规则、齐言和杂言曲辞的音乐根源、同调异体的成因他也颇感兴趣。他对孔斯特、梅里亚美（Allen Marriam）、胡德（Mantle Hood）等民族音乐学家的著作虽颇多

① 以上信息来自毕铿 1983 年 8 月 3—4 日与 Roger Blench 和 Carole Pegg 的访谈。见“Interview of Laurence Picken”. http://www.alanmacfarlane.com/DO/filmshow/picken3_fast.htm. Accessed: 2015-07-28.

② 最早的文章似是毕铿为 1954 年出版的第 5 版《格罗夫音乐和音乐家词典》所撰有关中日音乐的词条。

赞誉，但他对有些民族音乐学家太过强调文化和地理环境等因素但忽视音乐形态的做法并不赞同。他最早注重的是《白石道人歌曲》以及保存在《仪礼经传通解》中的所谓的十二首唐开元音乐实例。如 1957 年他为《新牛津音乐史》撰写的远东音乐条目中，就解译了姜夔俗字谱歌曲、减字谱琴歌《古怨》以及《事林广记》中的俗字谱乐曲。同年他在美国《音乐季刊》上发表的研究姜夔仿屈原《九歌》而作的《越九歌》的论文中不仅对姜夔所作此曲之意图、《越九歌》与屈原《九歌》之联系、历代《白石道人歌曲》之版本、前人对《越九歌》之研究等予以简明的介绍，还通过翻译《越九歌》十首歌词和对其调式、音阶及曲式结构的分析点出了宋代音乐的特征。①

毕铿对姜白石乐谱的兴趣使得他在 1966 年再一次发表论文讨论《白石道人歌曲》中的另外十七首词调。对毕铿来说，词调音乐研究的意义颇多，无论是于古代记谱法研究还是宋代的作曲手段研究都有裨益。词调所用的俗字谱虽然在流传过程中多有讹误之处，但仍是研究早期词乐谱法最可靠的例证。此外，十七首歌曲中除了极少数选自传统大曲外，其余的大多是姜夔的自度曲。这对研究宋代的音乐思维及作曲技法无疑是非常有用的。与之前《越九歌》论文中没有参照中国学者研究成果的做法不同，毕铿发表在《匈牙利音乐学刊》上的题为《12 世纪中国世俗歌曲》的论文对杨荫浏、阴法鲁、饶宗颐、夏承焘、邱琼荪的研究成果多有涉及。但毕铿的研究也并非没有自己的创建。如对杨荫浏译谱时加入不属于调式内应有音的做法他就表示了不解。他翻译出的乐谱（如对《鬲溪梅（令）》节拍和节奏的确定）也与杨荫浏、阴法鲁、韩国学者李惠求翻译出来的词调曲谱不尽相同。② 毕铿试图从词乐中揣摸出中国古代音乐形态的做法还可从他 20 世纪五六十年代发表的两篇讨论赵彦肃《风雅十二诗谱》的论文中窥见一斑。这里毕铿不仅想通过《风雅十二诗谱》中所存的曲谱来探求唐宋段式、句式、拍式等的音乐表现形式，还想就此来窥视《诗经》中的曲拍—句读对应规则。③

除了词乐之外，毕铿早期的中国音乐研究多涉及中国古代从中西亚传来的乐器，特别是摩擦式弦鸣乐器和体鸣乐器。在这点上，毕铿秉承的是柏林比较

① L. Picken, "Chiang K'uei's Nine Songs for *Yüeh*," *The Musical Quarterly* 43.2 (1957), pp. 201–219.

② L. Picken, "Secular Chinese Songs of the Twelfth Century," *Studia Musicologica academiae Scientiarum Hungaricae* 8 (1966), pp. 125–172.

③ L. Picken, "Twelve Ritual Melodies of the T'ang Dynasty," *Studia Memoriae Belae Bartok Sacra* (1956), pp. 201–219; "The Musical Implications of Line-Sharing in the *Book of Songs* (*Shih Ching*)," *Journal of the American Oriental Society* 89.2 (1969), pp. 408–410.

音乐学派的传统，也得益于他渊博的学术。除了对中国中世纪古乐关注外，他在西方古典音乐和世界各地音乐文化研究上的造诣也不可小觑。闲谈时，他可以从巴赫的清唱剧谈到韩国的传统调式；也可从巴厘甘美兰的调音方式聊到舒曼的性生活。[①] 他撰写的《土耳其的民间乐器》至今仍是研究土耳其音乐的必读书。[②] 他的汉学修养可能无法与林谦三相比，但在能参照古今中外有关中西亚乐器的文献和成果来对照考察中国古乐器这一点上，他绝不在林氏之下。这从他 1957 年发表的《琵琶溯源》和 1965 年发表的《中国早期的摩擦式弦鸣乐器》等文[③]就可一目了然。他的《中华人民共和国的三音乐器》不仅涉及安阳殷墟发现的编钟、编磬、埙等，也涉及郑德坤在《四川考古研究》中提到的隋唐时代陶制三音玩具乐器、云南少数民族地区的口弦以及贵州安顺地区常见的现代陶制三音乐器等。[④]

对中国古代辞书中的音乐术语的解析也是毕铿的研究重点。如他 1962 年发表的一篇论文就是通过对《说文解字》中与音乐有关的解析[⑤]来获取有关中国古代体鸣、膜鸣、弦鸣乐器知识的。在一篇评论赵如兰《宋代音乐史料及其诠译》的长文中，毕铿也曾详细讨论《乐书》《玉海》《事林广记》《琴曲集成》《佩文韵府》等乐书中的音乐术语[⑥]。在 1971 年发表的一篇题为《唐代、元代及日本唐乐谱中一些共有的有关反复、乐节、曲式的音乐术语》的文章中，他又就“重”“重头”“末”“尾”“王”“换头”“返”“遍”等音乐专有名词进行了细致的比较分析。[⑦]

---

① 以上信息来自毕铿逝世后英国《泰晤士报》(*Times*, March 24, 2007)和《独立报》(*The Independent*, 31 March, 2007)上刊登的纪念文章。

② Laurence Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey* (London: Oxford University Press, 1975).

③ L. Picken, “The Origin of the Short Lute,” *The Galpin Society Journal* 8 (1955), pp. 32–42; “Early Chinese Friction-Chordophones,” *The Galpin Society Journal* 18 (1965), pp. 82–89.

④ L. Picken, “Three-Note Instruments in the Chinese People’s Republic,” *International Folk Music Journal* 12 (1960), pp. 28–30.

⑤ L. Picken, “Musical terms in a Chinese dictionary of the First Century,” *Journal of the International Folk Music Council* 14 (1962), pp. 40–43.

⑥ L. Picken, “Music and Musical Sources of the Song Dynasty,” *Journal of the American Oriental Society* 89.3 (1969), pp. 600–621.

⑦ L. Picken, “Some Chinese Terms for Musical Repeats, Sections, and Forms, Common to T’ang, Yuan, and Togaku Scores,” *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 34.1 (1971), pp. 113–118.

毕铿在世界音乐学界几乎是“唐乐研究”的代名词[1]，但毕铿真正转向唐代音乐的研究却是在20世纪70年代初期。1972毕铿得知京都有书商有一批10世纪到16世纪的日本宫廷雅乐的抄稿需要出手时，他说服了校方将其完全买下。1972年他又专门去日本京都大学、东京宫廷图书馆等搜寻古乐资料。从远东回来后，他在剑桥大学组建了以研究保留在日本的唐传古乐谱为中心。从20世纪80年代初起，毕铿开始编写《唐朝传来的音乐》（见图12.11），共计划出版25卷，2007年3月16日毕铿以97岁高龄去世时，已出版7卷。可喜的是，由毕铿开始的对中国中世纪音乐研究并不因他的离世而画上句号，分布在世界各地的毕铿培养出来的学生现在也都在继续着与唐代音乐有关的教学和研究工作。以康迪特（Jonathan Condit）为例，康氏从保留在朝鲜半岛的中国古乐谱着手，发表了一系列涉及宋代词乐的研究论文[2]。除康迪特外，来自德国、澳大利亚、新西兰、英国、日本等国的毕铿门生也著述甚多，他们不仅以自己的科研传播着中国音乐文化，也通过培养研究生把唐传古乐研究的火炬传给了下一代。

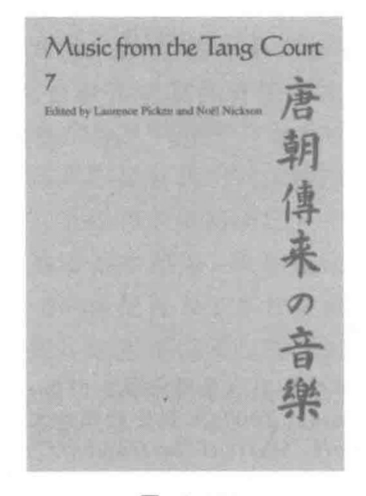


图12.11

① 有关毕铿与唐乐研究以及其得失，可参见林萃青：《英国剑桥学者的唐乐研究》，收入刘靖之编：《民族音乐研究》（第2集）（香港：香港大学亚洲研究中心，香港民族音乐学会，1990年版），第53–62页。

② Jonathan Condit, “A Fifteenth-Century Korean Score in Mensural Notation,” *Musica Asiatica* 2 (1979), pp. 1–87. “Korean Scores in the Modified Fifteenth-Century Mensural Notation,” *Musica Asiatica* 4 (1984), pp.1–116. “Two Song-dynasty Chinese Tunes Preserved in Korea,” in *Music and Tradition: Essays on Asian and other Musics Presented to Laurence Picken* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), pp. 1–39.

三、库特纳、中国古代律制、中国古代音乐考古

当毕铿和高罗佩在重庆穿梭于文人雅士间、沉浸于琴乐带来的快乐时，在上海圣约翰大学教授西洋音乐史和音乐理论的犹太音乐学家弗里茨·库特纳（Fritz A. Kuttner, 1903—1991）也开始了他的中国古代音乐之旅。与毕铿和高罗佩尊贵的身份不同，1932 年获柏林国立政治学院经济学和社会学博士的库特纳是作为德国难民流落到上海的。他虽然 1939 年 5 月就到了上海，但直到 1944 年春才开始在圣约翰大学兼职教音乐。[①] 他在上海开过音乐书店，举办过“远东首次珍本古版音乐图示展”。他亦曾应上海的法国广播电台之约，在其《艺术与文化》专栏中，“每周一次主讲‘贝多芬的三十二部钢琴奏鸣曲’系列讲座。”库特纳还以马普格（Marpurg）为笔名，在美国在华的主要报纸——英文《大陆报》（*The China Press*）上发表乐评。[②]

与高罗佩和毕铿厚重的汉学根底不同，库特纳虽在中国居住了十年，但不懂中文（他学过，但没有坚持下来）。所以他后来不得不雇用在美国大学攻读博士的华人来为他翻译先秦、两汉以及有关朱载堉的参考文献。与毕铿一样，库氏有关中国音乐的论文均写于他 1949 年移居美国之后，但在研究领域的选择上，库氏与毕铿有很大的不同。库氏对中世纪及以后的中国音乐并没有特别大的兴趣（明代朱载堉的律学研究除外），他虽然常以音乐考古学先驱自谓[③]，但实际醉心的是中国古代律制中所展现的科学知识及律制在历代的发展演变。作为西人中真正从音乐学的角度、以科学的方法对中国的音乐系统进行研究的先行者之一，库特纳在中国音乐研究上的贡献是将文献考证与考古实物相结合的研究方法应用到了中国古乐研究。也许是不懂中文无法专注文献的原因，他强调考古实证的重要性，认为只有通过实物检测辅以文献佐证才能把握中国音乐的发展脉络。但不懂中文的“硬伤”使他的成就往往不被重视。

---

① Fritz A. Kuttner, *The Archaeology of Music in Ancient China: 2,000 Years of Acoustical Experimentation 1400 B.C.-A. D. 750* (New York: Paragon House, 1990), p. 230.

② 关于库特纳在上海的生活，可参见许步曾：《德国犹太旅沪音乐学家库特纳》载《音乐爱好者》2009 年第 1 期，第 22–25 页。

③ 库特纳逝世于 1991 年，但他从 20 世纪 80 年代后期就很少发表有学术价值的文章了。1990 年，库氏出版了他一生中唯一的一本专著《中国古代音乐考古：两千年的音响实验——公元前 1400—公元 750》（英文书名及出版细节见上注）。从标题来看，此书应是凝聚了库氏一生研究成果的集大成之作。但实在是令人失望，书中所集只是一系列已发表过且相互之间没有内在联系的论文，且错误百出。

在西方中国音乐研究学界，库特纳已是“明日黄花”，但其在生前却是个争议性的人物。推崇他的人，如《中国音乐书目长编》《〈梅庵琴谱〉研究》的作者李伯曼（Fredric Lieberman）就认为他是天才，能见人所不见[①]；周文中对他的一些研究也有过赞誉之词[②]。汉学界和考古学界的人则觉得他狂妄，不靠谱。[③] 库氏对汉学家（无论古今中外）的研究也颇不以为然，他不懂中文，却得出了中国古代文人（尤其是周代）有关音乐的论著“完全不够格”的结论。[④] 在他眼里，汉学家只会在文章上做文章，咬文嚼字，但一遇到实际的音乐问题就束手无策。平心而论，库氏对传统的汉学家的批评并非没有道理。在他之前以及与他同期的一些汉学家对中国音乐的确有所涉猎，如法国人库朗、沙畹，荷兰人阿理嗣，英国人李提摩太夫人，德国人花之安等，但他们的论述几乎毫无例外地都从文本出发，史料也不外乎中国史籍中的乐书，在内容上着重论及音乐起源的神话传说和诸子百家关于音乐与宇宙、乐与政、乐与社会的相互关系。其观点多受中国正统音乐观的影响不算，对于中国古代乐律等音乐理论问题多含糊其辞，采用的也多是编译的方法。但库氏在突出自己研究范式的时候往往忘记在他之前别的学者所做过的工作，如伊斯莱克有关笙、伯希和有关箜篌、德赫鲁有关铜鼓、劳弗尔有关乐器名称的研究。即使是他强调的音乐考古在他之前也绝非一片空白，19 世纪末 20 世纪初就曾有一些德国和荷兰的汉学家对在中国西南部和印支半岛发现的一些大多属于汉代的铜鼓进行过深入细致的研究。[⑤]

与传统汉学家字字有出处的做法不同，库特纳做学问的特点的确是“大胆假设”有余，“小心求证”欠缺。如在 1953 年发表的《古代中国玉璧的音乐意义》的论文中[⑥]，库特纳提出了中国古代玉璧具有音乐的功用的论点。[⑦] 稍后，库特纳又提出了中国的“毕达哥拉斯”音体系早于古希腊几世纪之说，并

① Fredric Lieberman, *Chinese Music: An Annotated Bibliography* (New York: Garland Pub., 1979), pp. 128–130.

② Chou Wen-Chung, “Chinese Historiography and Music: Some Observations”, pp. 218–219.

③ David Waterhouse, “Review of *The Archaeology of Music in Ancient China*,” *Notes* 49.2 (1992), p. 530.

④ Kuttner, *The Archaeology of Music in Ancient China*, p. 9.

⑤ Waterhouse, “Review of *The Archaeology of Music in Ancient China*,” p. 530.

⑥ Fritz Kuttner, “The Musical Significance of Archaic Chinese Jades of the Pi Disk Type,” *Artibus Asiae* 16 (1953), pp. 25–50.

⑦ 这一论断引起了相当大的争议，如加拿大多伦多大学亚洲艺术与文化史教授（现退休）沃特豪斯就认为库氏的说法完全是无稽之谈。见 Waterhouse, “Review of *The Archaeology of Music in Ancient China*,” p.530.

声称中国在西周早期（约在公元前 9 世纪和前 8 世纪）即已在钟磬及玉器制造工艺上和数学及音响知识上达到了相当高度[1]，这在当时无疑是惊世之言。

库特纳对中国古代的音乐体系以及所展现出的制作工艺（特别是律制的形成演变以及所代表的音响成就）的兴趣最浓。这从他 20 世纪 50 年代为大型辞书《音乐的过去与现在》（MGG）所撰写的词条（如"京房""钱乐之""中国古代的音乐科学"）就可看出。他 20 世纪 60—70 年代在国际会议上宣读的一系列论文（如 1960 年在第四届国际伊朗艺术和考古研究会上宣读的《公元前 1000 年前从西亚传到中国的音学及数学知识》[2]、1964 年在美国东方学会和 1965 年美国音乐学会宣读的《中国古代的音响技艺与方法》），以及稍后发表在《亚洲音乐》《民族音乐学》等学刊上的题为《中国古代音乐概念的发展》[3]、《中国音乐历史概述》[4]《〈淮南子〉的 749 律》[5]《朱载堉的生平与业绩》[6]的论论文以及他去世前出版的《华夏古乐考》一书也进一步显现了他对中国古代律制、音乐数理关系、乐音观念、音乐考古以及音响科学的兴趣。

在注重音乐本体及其体制的研究上，库氏和毕铿有相同之处。作为音乐学家，他对史学家、语音学家、语义学家、考古学家及文献专家一涉及中国古代乐器、乐制、记谱法、律制等问题时就含糊其辞的现象很不满，他 1965 年发表在《民族音乐学》上的《中国传统音体系十二律的音乐学诠释》一文就是针对这一现象的。[7] 在他看来，因为人们谈到十二律时总是把它和一些神话传说搅在一起，所以导致了对十二律音乐意义的误解。他认为十二律的律名是古时人们对音响实际的观察和反映。有讽刺意味的是，不识汉字的库特纳却在文字

---

① Fritz Kuttner, "A 'Pythagorean' Tone-System in China—Antedating the Early Greek Achievements by Several Centuries," *Bericht über den 7 Internationalen Musikwissenschaftliche Kongress Köln,* 1958, pp. 174–176.

② Fritz Kuttner, "Transmission of Acoustical-Mathematical Knowledge from West Asia to East China Before 1000 B.C.," in *Proceedings of the Fourth International Congress for Iranian Art and Archaeology* (April-May, 1960, New York and Washington, D.C.).

③ Fritz Kuttner, "The Development of the Concept of Music in China's Early History," *Asian Music* 1.2 (1969), pp. 12–21.

④ Fritz Kuttner, "The Music of China: A Short Historical Synopsis Incorporating The Results Of Recent Musicological Investigations," *Ethnomusicology* 8.2 (1964), pp. 121–127.

⑤ Fritz Kuttner, "The 749-Temperament of Hua Nan Tzu," in *Perspectives on Asian Music: Essays in Honor of Dr Laurence E. R. Picken*, Fritz A. Kuttner and Fredric Lieberman eds. (New York: Society for Asian Music, 1975), pp. 88–112.

⑥ Fritz Kuttner, "Prince Chu Tsai-Yu's Life and Work," *Ethnomusicology* 19.2 (1975), pp. 163—206.

⑦ Fritz Kuttner, "A Musicological Interpretation of The Twelve Lüs in China's Traditional Tone System," *Ethnomusicology* 9.2 (1965), pp. 22–38.

上做文章。他注意到了在十二律名中有四个律名含有“钟”字（黄钟、林钟、应钟、夹钟）；三个有“吕”字（大吕、南吕、仲吕）；另外五个律吕（太簇、姑冼、蕤宾、夷则、无射）所用的名字则完全不同。由此他得出了全套律名一定是产生于律管和律钟都已共存的时代，即周代早期（约公元前 1030—前722）或更早的商代二期（约公元前 1350—前 1030）的推断。他认为完整的律吕体系的形成是几个世纪演变的结果。太簇、大吕、南吕、仲吕得名较早，黄钟、林钟、姑冼、应钟、夹钟、蕤宾、夷则、无射得名稍后。前者源于人们对现实的直接观察和体验；后者则标志着人们理论知识、声学技艺及数学水平已达到的高度。他还认为可以调音的钟要晚于较原始的竹管，这就是为什么较早产生的那一组律名多为“吕”，因为“吕”也就是“管”的意思。完整的律吕系统是在可以调音的钟出现以后才建立起来的。不完全的只有四音或五音的律吕系统，如那些写有“吕”字的律名在青铜钟之前就已产生，十二律音体系完成时，“吕”字的含义已从“管”变为“半音”。库特纳的结论是：既然在中国已有大量铸于商代二期的钟被发现，中国最早的、不完善的律吕体系大致可追溯到商代一期，即约公元前 1520—前 1350 年。①

库特纳的另一与众不同之处是他对古籍的批判意识和他对中国古代音乐的实践者——古代乐工——的重视。他“发现”中国古代有关声学和音乐的“秘密”是掌握在与之有关的行会及行家手中的。典籍中的记录不是外行人不懂装懂乱写，就是懂行的人为守行规故意含糊其辞。② 库氏的所谓“发现”虽有可质疑之处，但他对中国古代音乐传承方面所存在的问题却不乏先见性。黄翔鹏先生在相关的论述中也曾指出：“中国文化的神秘帷幕”“历代统治思想对于传统音乐的歪曲”“垄断了史笔的文人学士和经学大师们耻于不知乐而又不屑下问‘贱工之学’”是“掩盖着音乐艺术的真实传承关系，容易使人们对中国传统音乐的理解产生困难”的主要病因。③

就研究成就来言，库特纳的律学研究成就最为突出。具体表现在他 1975 年发表的《朱载堉的生平与业绩——他对十二平均律理论所做贡献的再评价》一文上。此文是针对罗宾逊和李约瑟提出的平均律始于朱载堉、后又传入欧洲

---

① 此文据库氏自己说最早于 1963 年 3 月在美国东方学会第 173 届年会上宣读，引起很大争议。该学会是传统汉学研究的重镇，对文字、训诂、版本考证等工作特别注重。此会所办的刊物《美国东方学会学刊》在学术上以严谨著称。库氏的文章投到此刊后即因文献方面的证据欠缺被退稿。后来经过修改后才于 1965 年在美国民族音乐学会所办的《民族音乐学》上发表。

② Fritz Kuttner, *The Archaeology of Music in Ancient China*, p. 9.

③ 黄翔鹏：《传统是一条河》（北京：人民音乐出版社，1990 年版），第 113–114 页。

之假设写的。库特纳认为把朱氏说成是十二平均律的首创者是不妥的，因为在朱发表其学说的同时，欧洲的西蒙·史蒂芬（Simon Stevin, 1548—1620）也有论文问世。库氏承认从时间上来讲，朱氏是在史氏之前。因为双方都不知道彼此的存在，其研究成果的巧合就不能说是谁受了谁的影响，只能理解为“英雄所见略同”。他认为要真正全面理解十二平均律“发明”（invention）或“发现”（discover）的问题，而不是算学定义和计算方法的问题，有必要把1580年之前和1580—1590年之间欧洲与中国乐律理论以及实践的实际情形列入考虑范围。在朱载堉之前，中国不但已有一千七百年律学研究的历史，而且截止到10世纪，已有几种计算方法接近十二平均律。其中《淮南子》、京房、何承天、钱乐之等的计算已达到相当高的水准，但由于此后音乐理论与实践的严重脱节，使得中国现实中的音乐不需要好的乐律解决方法，学者们对乐律研究的兴趣也因此冷淡了下来。当朱载堉16世纪开始他的律学研究时，他实际上是处在六百年律学研究的真空状态中，这使得他有可能声称“伟大的革新”（great innovation）。[①] 欧洲的情况也和中国相似，在史蒂芬之前，欧洲也已有悠久的律学研究传统，亚里士多塞诺斯、阿希达斯、艾拉托斯塞奈斯、阿龙、扎里瑙、加利莱伊等的成就就是例证[②]，其中以加利莱伊在1581年提出的律学理论已与十二平均律相当相近。库特纳的结论是既然如此相近的音律在朱载堉和史梯芬之前就已得到应用，那么他们两人都不应被认为是十二平均律的发明者。[③]

命运的拨弄使1935年来华的社会学家库特纳与中国音乐有了近距离的接触，也导致了他人生的重大的转折。纵观库特纳的一生，我们可以说他对中国音乐研究的贡献不是他的汉学功底有多深，也不是说他解决了中国音乐史上的多少难题，而在于他不因袭旧有之说、敢于把中国古代音乐研究从传统汉学分割出来并与现代音乐学和考古学结为一体的研究方法。他对中国古代律制的论断尽管臆测大于详证，他的论述方法也不免为“适履”而“削足”。但他能在中国律学研究上不为古籍所惑的做法对今人也并非完全没有启迪之功。

---

① Kuttner, “Prince Chu Tsai-Yu’s Life and Work”, p. 173. 金文达认为库氏是从欧洲文化中心论出发故意贬低朱载堉在研究中采用的计算方法（见金文达：《中国古代音乐史》[北京：人民音乐出版社，1994年版]，第585–586页），此观点似欠公正，库特纳并没有抹杀朱载堉的贡献，只是对朱载堉的历史地位以他的理解尽可能的进行公正的评价。

②关于这些人物及他们的律学研究，见缪天瑞：《律学》（北京：人民音乐出版社，1996年版），第167–210页。

③ Kuttner, “Prince Chu Tsai-Yu’s Life and Work”, p. 175.

第十三章　当代中西音乐交流研究中的误读、疏漏与夸大

改革开放以来，国人对中西音乐交流和中国音乐在海外这一课题逐渐有所关注，通俗性的报道和单篇的论文以外，专书和学位论文也时有出现。但如仔细审视一下近年来音乐界人士所发表的著述[1]，就不难发现其中存在的一些隐忧。最根本的问题是研究者缺乏对原文文献的直接运用和对西文研究成果的陌生（老一辈学者如韩国鐄、钱仁康、廖辅叔等除外）。以下笔者就以《茉莉花》在海外流传的研究为主线，通过对几篇相关研究论文的点评来指出目前中西音乐交流研究中所存在的缺陷。鉴于目前研究中所存在的不直接运用原始资料、过分依赖翻译文献以及不了解西文相关成果等问题，笔者将有意引介一些目前尚未被有效利用的西文文献并介绍历年来海外学者尤其是西方学者的相关研究。

一、成绩与缺憾

民歌《茉莉花》是学者和音乐爱好者一直关注和讨论的话题，有关的著述甚多。通俗报道性的文章不算，仅 20 世纪以来出现的关于《茉莉花》起源及变体的学术性著述就给人以目不暇接之感。[2] 无疑是由于普契尼歌剧《图兰

---

① 冯文慈：《中外音乐交流史》（长沙：湖南教育出版社，1998 年版）。陶亚兵：《中西音乐交流史稿》（北京：中国大百科全书出版社，1994 年版）；《明清间的中西音乐交流》（北京：东方出版社，2001 年）。毕明辉：《20 世纪西方音乐中的“中国因素”》（上海：上海音乐学院出版社，2007 年版）。李云：《中英音乐交流的三个阶段》（福建师范大学硕士论文，2006 年）。

② 关于《茉莉花》起源及变体的研究，目前所见最详尽的研究当推台湾张继光的《民歌〈茉莉花〉研究》（台北：文史哲出版社，2000 年版）。关于《茉莉花》曲谱文献的研究，可见王桂芹：《〈茉莉花〉最早的曲谱文献》载《乐府新声》2005 年第 3 期；张恩：《〈茉莉花〉原是佛教音乐》载《北方音乐》2005 年第 4 期。关于中国各地《茉莉花》风格特点、共性与不同的研究，可见胡苹、易英丹：《民歌〈茉莉花〉的比较研究》载《四川戏剧》2009 年第 2 期。

朵》中多次用到其旋律的原因，关于《茉莉花》在海外流传的论著，也时有出现。仅笔者所见，除了音乐学家钱仁康的《〈妈妈娘好糊涂〉和〈茉莉花〉在外国》[①]和以上提到的《流传到海外的第一首中国民歌——〈茉莉花〉》[②]外，文史学界的人士也有文章问世，如中国台湾近代史学界领军人物之一的王尔敏先生早在 1993 年就有《〈茉莉花〉等民歌西传欧洲二百年考》一文问世，刊载在台湾《汉学研究》上。[③] 2006 年，台湾“中央研究院”院士、清华大学教授黄一农[④]也著有《中国民歌〈茉莉花〉的西传与东归》一文，发表在《文与哲》上。2006 年和 2007 年，国内学者也有相关论文问世。[⑤] 然而国内音乐学界关于《茉莉花》在海外的流传，目前似仍只停留在概括般的、人云亦云式的陈述上，不仅缺乏对该曲在海外传播及流变过程中众多史实的挖掘，更谈不上对该曲在传播中国音乐文化所承担的不同角色的分析。且以往的研究也较聚集在对巴罗《中国游记》中有关章节的叙述和歌剧《图兰朵》对《茉莉花》的运用上[⑥]，在中外文献的考证与融通上，几无例外都重述钱仁康先生 20 世纪的研究。

在众多的关于《茉莉花》在海外的研究当中，王尔敏的《〈茉莉花〉等民歌西传欧洲二百年考》一文可能是继钱仁康先生《〈妈妈娘好糊涂〉和〈茉莉花〉在外国》一文后，最早也是最值得注意的一篇。和其他学者的论著一样，王尔敏主要依据的是 1793 年赴华英国使团总管巴罗（John Barrow, 1764—1848）[⑦]的《中国游记》一书。此外，王先生还参考了克莱默-邴（J. L. Cramer-Byng）1962 年编辑出版的马戛尔尼日记和马使团其他成员，如马戛尔尼的私人侍从安德逊（Aeneas Anderson）的纪实和回忆。有意思的是，王

---

① 钱仁康：《〈妈妈娘好糊涂〉和〈茉莉花〉在外国》载《音乐论丛》1980 年第 3 辑。

② 钱仁康：《流传到海外的第一首中国民歌——〈茉莉花〉》收入钱亦平编：《钱仁康音乐文选》（上海：上海音乐出版社，1997 年版）（上册），第 181–186 页。

③ 王尔敏：《〈茉莉花〉等民歌西传欧洲二百年考》最先刊载在《汉学研究》，1993 年第 11 卷第 2 期，第 185–200 页。后收入王尔敏：《近代文化生态及其变迁》（南昌：百花洲文艺出版社，2002 年版），第 176–191 页。

④ 黄一农：《中国民歌〈茉莉花〉的西传与东归》载《文与哲》2006 年第 9 期，第 1–16 页。

⑤ 李云：《马戛尔尼使团与中英音乐文化交流》载《艺苑》2006 年第 7 期，第 35–41 页；李云：《巴罗〈中国游记〉与中国音乐西传》载《中国音乐学》2007 年第 4 期，第 92–97 页。

⑥ 商瑜：《浅析歌剧〈图兰朵〉中的“中国元素”及艺术价值》载《美与时代》2009 年 12 期，第 76–77 页。王燕：《解读普契尼歌剧〈图兰朵〉中的“中国元素”》（西南交通大学硕士论文，2010 年），第 7–9 页。

⑦ 王尔敏中译为“巴劳”，黄一农依清代档案文献中所记，称其“巴龙”。

尔敏先生虽然不是音乐界人士，但他却是笔者所知最早将巴罗书中所载《茉莉花》（包括五线谱谱例、中文歌词拼音、歌词英文翻译）、另外九首中国俗曲曲谱、书中所附中国乐器图示及马戛尔尼日记描述英使团乐器原文在文中原样附出的中国学者。此外，王尔敏也是最早尝试将《茉莉花》歌词还原的学者之一。[①]

惠纳与《茉莉花》——值得注意的是，王尔敏一文还首次提到了《茉莉花》等中国乐曲西传过程中起了很大作用、但很少为人所知的马戛尔尼使团的另一人，即当时任英国使团副使斯当东之子小斯当东希腊文拉丁文教师的德国人惠纳（见图 13.1）[②]，《茉莉花》就是惠纳记下来的。



图 13.1　惠纳（Johann Christian Hüttner, 1765—1847）

关于惠纳，虽然较少有传记性的介绍，但是他却是中西音乐交流史上一个很值得注意的人物。西方文史学界最近的研究表明，惠氏不仅在中国音乐西

① 关于巴罗书中《茉莉花》歌词，学者意见不一。除了钱仁康、王尔敏早期的尝试外，2006 年，黄一农也据王尔敏、王桂芹等学者的研究结果，并参照原书的英译进行过重新整理。见黄一农：《中国民歌<茉莉花>的西传与东归》，第 4 页。但不知是没有注意还是没有看全书，王先生对巴罗书中第 81 页所刊载的另一首中国曲目，即下面将要讨论到、在欧美甚有影响的《白河船工号子》只字未提。

② 梅文诗（Sheila Melvin）和蔡金东（Jindong Cai）在其书《红色狂想曲——西方音乐在中国是怎样生根发芽的》中曾简略地提到惠纳。Sheila Melvin and Jindong Cai, *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese* (New York: Algora Publishing, 2004), pp. 79–81.

传上发挥过作用，在英德文化交流上的贡献更丰。从 1814 年起，歌德不仅每周都读他从伦敦发回德国的报道、请他购书（包括一本关于中国戏剧的书），还通过他来与英国知识界保持密切的交往。①

惠纳 1766 年出生于德国柏林东南部约 120 千米的古本市，父亲是当地教堂歌咏班的领唱者。他早年在莱比锡大学读西方经典，1788 年以拉丁文著《柏拉图的神话》一文毕业。② 1791 年他迁往伦敦谋求发展，在时任英国外交官的斯当东家当小斯当东的私人教师，并随斯家游历多国。③ 1792 年，他应斯当东的邀请，随马戛尔尼使团赴华。“他除了做小斯当东的教师之外，在使团中是一个精于拉丁文的专家，许多在北京和热河的拉丁文件由他翻译，并得接触在清廷供奉的耶稣会士，是马戛尔尼身边作清廷交流的重要人员。”④ 其实，除了承担以上的工作外，惠纳还肩负着观察、记录中国音乐的任务。⑤ 因为在马戛尔尼使团成员中，虽有五名专业德国乐手，但他们是匠人，只负责奏乐。而惠纳不但是使团正式成员，在音乐上也颇在行。马戛尔尼在日记中就说他在音乐上是“行家里手”（a good judge of music）。⑥

在随英国使团来中国期间，惠纳除了留心观察中国音乐（特别是天津白河船工号子和热河皇家仪典礼乐）外，还曾与在北京的懂中国音乐的法国耶稣会传教士梁栋材（Jean-Bptiste-Joseph de Grammont, 1736—1808）讨论过中国音乐。⑦ 回到欧洲后不久，惠纳把这个出使过程以德文写成《英国派遣至中国之使节团报告》一书，于 1797 年在柏林出版。该书是继马戛尔尼男仆安德逊《1792—1794 年英国至中国使节团之叙事》1795 年抢先在伦敦出版之

---

① Catherine W. Proescholdt, “Johann Christian Hüttner (1766–1847): A Link between Weimar and London,” in Nicholas Boyle and John Guthrie eds., *Goethe and the English-Speaking World: Essays from the Cambridge Symposium for his 250th Anniversary* (Rochester, NY: Camden House, 2002), pp. 99–109.

② Joannes Christianus Hüttner, *De Mythis Platonis* (Leipzig: Litteris Solbrigianis, 1788).

③ Proescholdt, “Johann Christian Hüttner (1766–1847): A Link between Weimar and London,” pp. 99–100.

④ 王尔敏：《〈茉莉花〉等民歌西传欧洲二百年考》载《近代文化生态及其变迁》，第 179 页。

⑤ Frank Ll. Harrison, *Time, Place, and Music: An Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1550 to c. 1800* (Amsterdam: Knuf, 1973), pp. 168–169. Charles Burney, “Chinese Music” in Abraham Rees ed., *The Cyclopaedia, or Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature* Vol. 7 (London: Longman, 1819).

⑥ George Staunton, *An Authentic Account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China*, Vol. 2 (London: W. Bulmer and Co., 1797), p. 262.

⑦ Harrison, *Time, Place, and Music*, pp. 167, 185.

后，最早关于马戛尔尼使团的书。与马戛尔尼使团使华经历的官方出版物——斯当东《大英国王派遣至中国之大使的真实报告》——同一年出版，比巴罗《中国游记》1804 年的首版整整早了七年。[①] 重要的是，惠纳在该书的 175—182 页不仅谈到中国乐器、音阶、节奏、中国人的审美喜好、中国戏曲的唱白，还特别提到他在热河聆听中国礼乐时的深切感受。[②] 以往的研究都提到巴罗《中国游记》一书在欧洲的巨大影响[③]，但很少有人意识到惠纳的书在欧洲也流传甚广。1799 年，该书在莱顿发行荷兰文版；同年，法文版在巴黎出版，翌年，法文版再版。惠纳除了出版自己的纪述之外，还将斯当东的和巴龙的书译成德文。“这些作品对黑格尔（George Hegel, 1770—1831）、歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749—1832）等德国知识界精英均产生相当程度的影响。”[④]

惠纳与《白河船工号子》——另外值得注意的是，在《英国派遣至中国之使节团报告》一书 1797 年在柏林出版前，惠纳还专门就中国音乐写过推荐性的短文，于 1796 年 1 月发表在德国刊物《奢侈与时尚学刊》上。[⑤] 这篇文章题名为《一首来自中国的带有旋律的船工曲》（Ein Ruderliedchen aus China mit Melodie），主旨是向德国民众推荐这首他在天津时听到的白河船工号子[⑥]，但该曲（见图 13.2）并非他自己编配，而是由居住在伦敦的德国作曲家卡尔·坎姆布拉改写的。

我们只需对比一下以下谱例（见图 13.3、图 13.4）就可发现，此曲改编自马戛尔尼使团成员所记的《白河船工号子》。

惠纳《英国派遣至中国之使节团报告》一书 1799 年的法文译本也附有该

① 黄一农：《龙与狮对望的世界——以马戛尔尼使团访华后的出版物为例》载《故宫学术季刊》第 21 卷第 2 期（2003 年），第 270–276 页。

② Johann Christian Hüttner, *Nachricht von der Britischen Gesandtschaftsreise durch China und einen Theil der Tartarei* (Berlin: Voss, 1797), pp. 175–182. 该段有英文摘译，相关部分可见 Harrison, *Time, Place, and Music: An Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1550 to c. 1800*, pp. 185–187.

③ 钱仁康：《流传到海外的第一首中国民歌——〈茉莉花〉》，第 183 页。

④ 黄一农：《龙与狮对望的世界——以马戛尔尼使团访华后的出版物为例》，第 276 页。

⑤ Johann Christian Hüttner, “Ein Ruderliedchen aus China mit Melodie,” *Journal des Luxus und der Moden* 11 (Jan 1796), pp. 35–40. 感谢笔者的德籍同事 Martina Blonk 将德文翻译成英文。

⑥ 惠纳德文文章摘录、编者按及英文节译，可参见 Harrison, *Time, Place, and Music*, pp. 188–191.

曲的曲谱与歌词的法文、英文、德文翻译和惠纳的相关评述。[①] 虽然是他将《茉莉花》记下来的，但无论其书中或在这篇短文中，他不知为什么都没有提到《茉莉花》。



图 13.2

谱例来源：*Journal des Luxus und der Moden* 11 (January 1796).

① Johann Christian Hüttner, T. F. Winckler, *Voyage a La Chine* (Paris: Chez J.J. Fuchs, 1799), pp. 264–266.



图 13.3

谱例来源：Karl Kambra, *Two Original Songs Moo-Lee-Chwa & Higho Highau for the Piano Forte or Harpsichord* (London, 1795). 转引自 *Harrison, Time, Place and Music,* p. 215

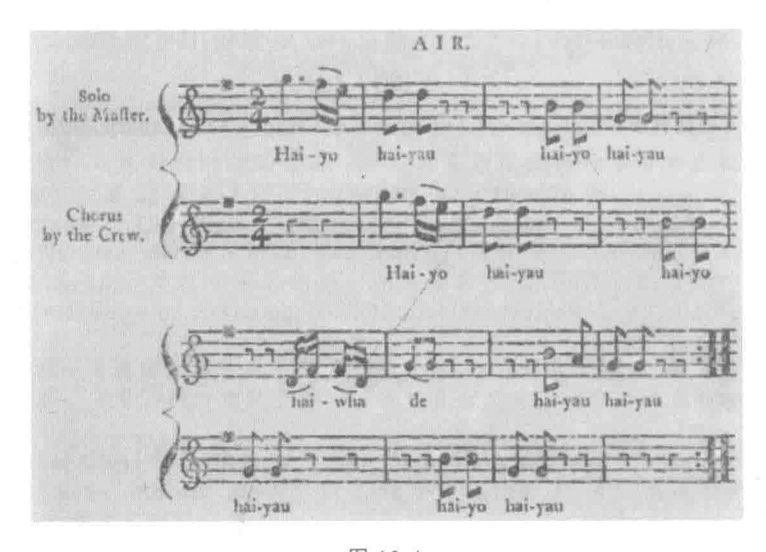


图 13.4

谱例来源：John Barrow, *Travels in China* (London: Cadell and W. Davies, 1804), p. 81

二、误读与迷惑

巴罗、《中国游记》——除惠纳外，王尔敏当然也重点提到巴罗和他的《中国游记》一书中有关中国音乐的内容。但遗憾的是，王先生不但对巴罗一书的出版年代、惠纳在《茉莉花》传播过程中所起的作用理解不准确，对巴罗原文的转述也有误。如王先生说：

> 何以要先提出惠纳这个人？可以说是他最早把《茉莉花》这首民歌介绍到欧洲，并首先在伦敦发布刊印的。这在 1805 年巴劳出版的书中作过清楚交代，他特别说是把这首民歌引进于欧洲音乐的高尚品味、艺术境界。[①]

首先，巴罗的《中国游记》一书最早出版于 1804 年，不是 1805 年，1805 年版是在美国费城出版的缩简本，有关《茉莉花》及中国音乐的章节是在 209—216 页上[②]；其次，惠纳虽是《茉莉花》的记谱人，但称《茉莉花》是惠纳"首先在伦敦发布刊印的"，似缺乏事实根据，巴罗说《茉莉花》是惠纳记下来的，但并没有说他是第一个在伦敦"发布刊印"该曲的；再次，"他[巴罗]特别说是把这首民歌引进于欧洲音乐的高尚品味、艺术境界"。其实是对巴罗提到《茉莉花》时用的"with head and tail pieces, accompaniments, and all the refined arts of European music"这一片语的误解，巴罗的原话是这样的：

> I never heard but one single Chinese who could be said to sing with feeling or plaintiveness. Accompanied with a kind of guitar, he sung [*sic*] the following air in praise of the flower *Moo-Lee*, which it seems is one of the most popular songs in the whole country. The simple melody was taken down by Mr. Hittner [*sic*], and I understand has been published in London, with head and tail pieces, accompaniments, and all the refined

---

① 王尔敏：《〈茉莉花〉等民歌西传欧洲二百年考》载《近代文化生态及其变迁》，第 179–180 页。

② 该书虽有英、美、法、德等多种版本，但王文依据的是 1806 年在伦敦出版的第二版本。

> arts of European music; so that it ceases to be a specimen of the plain melody of China. I have therefore given it in its unadorned state, as sung and played by the Chinese, together with the words of the first stanza, and their literal translation.[1]

这里，巴罗之所以要将《茉莉花》曲谱收在他的书里，是因为他要将该曲以原有的风貌呈现给欧美读者[2]，而不是“把这首民歌引进于欧洲音乐的高尚品味、艺术境界”。王尔敏先生把他的原意完全理解错了。

王尔敏并非唯一误解巴罗原意的学者。李云在《巴罗〈中国游记〉与中国音乐西传》一文中对上述一段文字的翻译也存在误译和任意发挥的问题，例如，她把“*simple* melody”翻译成“美妙的曲调”、将“I *understand* has been published in London”错译成“我得到这首歌曲后就在伦敦发表了”、在“I have therefore given it in its unadorned state”中加上原句中没有的“再次”[3]等。在陈艳霞著、耿昇译的《华乐西传法兰西》一书中，巴罗的这段话被译为：

> 我只听到过唯一的一名中国人以一种堪称是富有感情的和凄凉的音调唱歌。他由一种类似吉他的乐器（六弦琴）伴奏，演唱了一首《茉莉花》的颂歌，这是该国最流行的一首歌。此歌的简单旋律已由胡特纳[惠纳]先生谱写下来了。我获知这首歌后就在伦敦发表了，以欧洲音乐并带有欧洲音乐的全部精华伴奏。[4]

此译文的前五句虽然生硬一些，但意思翻出来了。后两句就与原意脱轨了。相比之下，钱仁康的翻译则准确得多（钱先生没有译第一句“I never heard but one single Chinese who could be said to sing with feeling or plaintiveness”）：

---

① Barrow, *Travels in China* (London, 1804), p. 315. 该书 1805 年美国费城版，页码为第 210 页。

② Harrison, *Time, Place and Music*, p. 4.

③ 李云：《巴罗〈中国游记〉与中国音乐西传》载《中国音乐学》2007 年第 4 期，第 93–94 页。

④ [法]陈艳霞著，耿昇译：《华乐西传法兰西》（北京：商务印书馆，1998 年版），第 217 页。

> 一个中国人在一种形似吉他的乐器伴奏下，唱了下列赞美茉莉花的歌，这似乎是全国最流行的歌曲之一。朴素的旋律是由希特纳[惠纳]先生（Mr. Hittner）记录下来的，据我所知，这旋律已被加上了引子、尾声、伴奏和欧洲音乐一切精炼的技巧，在伦敦出版；这么一来，它就不再是中国朴素旋律的标本了。因此，我这里就还它以不加装饰的本来面目，正像中国人所演唱和演奏的那样，第一段歌词和它的译文也放在一起。①

梁栋材还是钱德明？——除了《茉莉花》和歌谱的问题外，王尔敏文中还有一些别的错误，如称马戛尔尼“乐队又有六人”，事实上，其中一人于1792 年 9 月 26 日在英格兰的普利茅斯（Plymouth）就当了逃兵，真正来华的只有五个德国乐人②，清内务府档案中也在“带赴热河人名数目”中明白地记有“奏乐人五名”。③

如果说以上只是些小瑕疵的话，王尔敏文以下的一段则会给读者带来诸多的疑惑：

> 巴劳书中也极简单地介绍一位深谙中国音乐的耶稣会士所谓 Father Amiot，实即当时供奉清廷的法国人王若瑟（Jean Joseph Marie Amiot, 1718—1793）。王若瑟在宫廷正是乐师地位，饱富学识，1740 年到华，甚受乾隆优遇。他在英使来华途程上即与马戛尔尼通信联络，协助其对华了解。但在同年 10 月病故，英使团尚在回程途中。巴劳所以有引据王若瑟的观点，主要是事后参考了王氏著作 *Memoire sur la Musique des Chinois*，引述王氏对中国音乐的评论，特别是一个乐团（music band）的演奏和乐器功能。④

---

① 钱仁康：《流传到海外的第一首中国民歌——〈茉莉花〉》，第 182 页。

② J. L. Cranmer-Byng ed., *An Embassy to China – Being the Journal Kept by Lord Macartney During His Embassy to the Emperor Ch'ien-lung, 1793–1794* (London: Longmans, 1962), p. 364.

③ 中国第一历史档案馆编：《英使马戛尔尼访华档案史料汇编》，第 562 页。这些乐人中，约翰·祖普凡尔（John Zupfel）是队长，他们所带的管弦乐器有：小提琴（2 把）、中提琴（1 把）、大提琴（1 把）、巴松、黑管、德国笛（German flute）、小横笛（fife）各一支，两支巴赛特号（basset-horns）。详见 Harrison, *Time, Place and Music*, p. 168.

④ 王尔敏：《〈茉莉花〉等民歌西传欧洲二百年考》载《近代文化生态及其变迁》，第 188 页。

这里有三个错误，一是人名错了，Jean Joseph Marie Amiot 是耶稣会士钱德明的法文原名，字“若瑟”。不是王若瑟；二是把钱德明和当时在北京的另外一个法国耶稣会士梁栋材（Jean-Baptiste-Joseph de Grammont, 1736—1808）弄混了；三是把钱德明的来华时间提前了十年。钱德明 1750 年到澳门，1751 年抵京。①

关于梁栋材，学界所知甚少，连博学的天主教在华史大学者方豪在提到谈到乾隆宫中西洋乐人时，也只是说：“其以提琴著者有 de Grammont，法国人，耶稣会士。其中国姓氏及卒年卒地俱不详。”② 费赖之在《在华耶稣会士列传及书目》中对该人的生平业绩虽有介绍，并提到他“谙悉音乐，操提琴，颇有韵味。瞻主日教堂唱圣歌时辄合丝助之”③，但没有提供其汉文姓名。译者冯承钧称其甘若翰，今人汤开建在《16—18 世纪经澳门进入中国内地的西洋音乐家考述》一文中，也只遵循前人费赖之和荣振华（Joseph Dehargne）之说，以寥寥数语交代他是法国人，数学家及音乐家，1768 年 9 月 26 日到北京，与严守志、嘉类思同至中国，其人“谙悉音乐，操提琴，颇有韵味”，后返澳门，1808 年殁于澳门等。④

梁栋材 1736 年 3 月 19 日生于法国南部一个靠近欧什（Auch）的地方，1768 年 9 月到北京，先是以音乐家和数学家的身份进入清廷服务。后来经允许，到广东居住。1790 年被召回京，住在北堂一直到 1808 年去世。⑤ 梁栋材与马戛尔尼使团的密切关系，中外交流史学者已多有论及。⑥ 钱德明在马戛尔尼 1793 年来华期间，曾于 8 月 29 日与其通过信，为自己不能前来探访使团

---

① [法]费赖之著，冯承钧译：《在华耶稣会士列传及书目》（下）（北京：中华书局，1995 年版），第 873 页。方豪：《中国天主教史人物传》（下）（北京：中华书局，1988 年版），第 84 页。

② 方豪：《中西交通史》（五）（台北：中华文化出版事业社，1968 年版），第 21 页。

③ [法]费赖之著，冯承钧译：《在华耶稣会士列传及书目》（北京：中华书局，1995 年版），第 1019–1025 页。

④ 汤开建：《16—18 世纪经澳门进入中国内地的西洋音乐家考述》载《西北第二民族学院学报》2001 年第 3 期，第 27 页。

⑤ E. H. Pritchard, “Letters from Missionaries at Peking Relating to the Macartney Embassy (1793–1803),” *T'oung Pao* 31.1/2 (1935), p. 7.

⑥ Pritchard, “Letters from Missionaries at Peking Relating to the Macartney Embassy (1793–1803)”, pp. 6–17, 56. 王宏志：《马戛尔尼使华的翻译问题》载《中央研究院近代史研究所集刊》63 (2009)，第 111–112 页。David Clarke, “An encounter with Chinese music in mid-18th-century London,” *Early Music* 38.4 (2010), p. 555. 阿兰·佩雷菲特：《序言》载《英使马戛尔尼访华档案史料汇编》，第 21 页。

成员致歉。马戛尔尼在离开北京这件事上，也听从过钱德明的规劝。[①] 但钱德明在马戛尔尼使团来时已病入膏肓，“使团离开北京后两天后便病逝，没有参与过这次使团的活动”。而梁栋材则是“最早和马戛尔尼接触的在京传教士”[②]，除多次给马戛尔尼写信外，还于 8 月 31 日亲自拜访过马戛尔尼。[③] 之后又写信让马戛尔尼替他向朝廷要四品顶戴花翎，马戛尔尼虽在日记中表示了要提防梁栋材[④]，但在离开北京时，还是送了他一块金表。[⑤] 也许是因为该人也是以音乐家的身份被派往北京的，恰巧也担任过宫廷乐师，所以引起了王尔敏先生的误会。事实上，惠纳他的书中也提到在北京遇见梁栋材一事，后者还向他提到中国人喜好什么种类的西洋音乐。[⑥] 巴罗的确在《中国游记》中（第（第 322—323 页）引述过钱德明的观点，他对中国乐器的描述也不无钱德明的影响。但他的引据更多的是为了质疑钱德明，因为在他看来，钱德明在他的《中国古今音乐篇》中把中国的音乐体系说得太完美了，与他在中国所目睹的现实情况差之千里。[⑦]

三、夸大与盲从

目前有关中西音乐交流和中国音乐在国外的研究还存在着夸大巴罗在海外传播中国音乐所起的作用的倾向。王尔敏先生不仅把巴罗认作“是把《茉莉花》民歌和其他九首广东民歌向欧洲认真介绍的重要人物”，还说他“在华期间广泛注意中国音乐，在其书中详细地介绍各种中国乐器，并绘画二十八种乐

---

① Pritchard, “Letters from Missionaries at Peking Relating to the Macartney Embassy (1793–1803),” pp. 16, 27–29.

② 王宏志：《马戛尔尼使华的翻译问题》载《“中央研究院”近代史研究所集刊》2009 年第 63 期，第 111 页。

③ Pritchard, “Letters from Missionaries at Peking Relating to the Macartney Embassy (1793–1803),” p. 17.

④ Cranmer-Byng ed., *An Embassy to China*, p. 104.

⑤ Pritchard, “Letters from Missionaries at Peking Relating to the Macartney Embassy (1793–1803),” p. 39.

⑥ Harrison, *Time, Place and Music*, p. 185.

⑦ 需要指出的是，国内学者提到钱德明时常犯常识性的错误。如李云说《中国古今音乐篇》是钱德明“客居中国 42 年的结晶”（《巴罗<中国游记>与中国音乐西传》，第 95 页）就与史实不符。钱德明的书首版于 1779 年，而钱德明 1750 年抵华，1751 年才到北京，其间只有 29 年。陶亚兵在《明清间的中西音乐交流》（第 87 页）中说“钱德明不仅用文字介绍中国乐器，他在 1777 年回国时还把中国的笙带回了法国”。事实是，耶稣会士除金尼阁、李明等少数教士外，很少有人回过国。钱德明往欧洲寄过多种中国乐器不假，但他从来没有回过国。

器图形，同时更把《茉莉花》民歌谱出它的纯朴旋律”。[1] 李云在《马戛尔尼使团与中英音乐文化交流》一文中更是不无夸大地说：“他在中国期间不断留意中国音乐，并将其记录下来，回国后进行了整理汇编。”[2] 在后来发表的《巴罗〈中国游记〉与中国音乐西传》一文中，她甚至不无感叹地说：

> 最激烈抨击中国的巴罗也还是掩饰不住地流露出对中国音乐的兴趣，否则也不会付出时间和精力收集和记录，并对收集的中国乐谱进行翻译、整理和修饰，还不辞辛劳地在西方各国出版，在当时的境况下，肯花那份力气，愿用那份心思，实属难得。[3]

两位学者似乎都忘了巴罗自己说过的“《茉莉花》一曲是惠纳记下来的”、巴罗书中的其他中国民间流行乐曲“都是由一位居住在广州的英国绅士记录下来的”这两句话。事实是，巴罗的书中虽然附上了《茉莉花》《白河船工号子》和其他九首中国通俗曲的五线谱谱例，但巴罗本人并不是记谱人。他不仅不是记谱人，与书中的乐器图示也没有任何关系。这一点巴罗在书中也直言不讳。事实上，他自己不仅清楚地说明《茉莉花》“朴素的旋律”是由惠纳记下来的，在罗列这九首歌谱之前，他还特地说明这些中国的通俗歌曲是一个“在广东的绅士”写下来的，而该记谱人和为他提供二十八种中国乐器图示的是同一个人。[4] 至于李云文中说的巴罗“对收集的中国乐谱进行翻译、整理和和修饰，还不辞辛劳地在西方各国出版”，更是毫无根据的想象与夸大之言。目前笔者可见的史料表明，巴罗《中国游记》影响极大是事实，但是他并没有“付出时间和精力收集和记录”中国音乐。他除了直译《茉莉花》歌词外，对中国乐谱也没有进行过任何“翻译、整理和修饰”工作。

马修·雷珀——在笔者看来，与其无根据地为对中国音乐没有好感的巴罗唱颂歌，不如对这位神秘的“在广州的绅士”记谱人做进一步的搜索。可喜的是，国外的学者已开始注意这位幕后英雄。已故著名民族音乐学家弗兰克·哈里森 20 世纪 70 年代初的猜测是：此人应是曾在广州英属东印度公司

---

① 王尔敏：《〈茉莉花〉等民歌西传欧洲二百年考》载《近代文化生态及其变迁》，第 180 页。

② 李云：《马戛尔尼使团与中英音乐文化交流》载《艺苑》2006 年第 7 期，第 37 页。

③ 李云：《巴罗〈中国游记〉与中国音乐西传》，第 96 页。

④ Barrow, *Travels in China*, pp. 315, 317.

任职的英国人马修·雷珀（Matthew Raper, c. 1741—1826）。[①] 雷珀 1777—1779 年寓居在广州，历任英国商船货物管理会第三大班、管理会主任等职。[②] 他与马戛尔尼使团也早有接触，意大利驻京传教士第一封有关马戛尔尼使团来华的信就是寄给他的。[③] 更有意思的是，雷珀也是 18 世纪来华西人中最早留意中国音乐的英国商人。他不仅自己收集中国乐器[④]，还将收集的乐器提供给对中国音乐感兴趣的英国音乐学者。早在 1775 年 12 月他就为英国音乐史学家查尔斯·博尼提供了一批中国乐器。除提供实物标本外，雷珀还就天时地利之便，担当起了为有心研究中国音乐的人士解惑的任务。[⑤] 如博尼为写有关中国音乐方面的论著就于 1777 年 9—10 月写长信向他求教。[⑥] 如果有些问题雷珀自己不懂，他就转向在北京清廷任乐师的对中国音乐有研究的耶稣会法国和意大利传教士求教。上面提到的法国耶稣会士梁栋材就为英国学者“提供过用中国记谱法和欧洲记谱法记的中国音乐标本”[⑦]。正是因为有了雷珀的帮助，从未到过中国，也不谙华文的博尼才可能为亚伯拉罕·里斯 19 世纪初编纂的《百科全书》第七卷撰写“中国音乐”长篇词条[⑧]。但是已有学者在近期发表的关于早期中英音乐交流的论文中对雷珀是巴罗书中中国俗曲记谱人之说表示怀疑，因为雷珀虽然是早期驻华英人中最早对中国音乐感兴趣的人之一，他和马戛尔尼也有过联系，但他 1781 年就回英国了。[⑨]

《中国游记》中所列的中国乐曲——另外一个值得注意的事实是，目前学界在提到巴罗《中国游记》一书中所列的中国乐曲时，往往只注重其数量，很少有人对该书出版之前这些曲谱是否已在欧洲流传做过考证分析。首

---

① Harrison, *Time, Place, and Music*, p. 169.

② 有关瑞珀在东印度公司的生涯，可参见 H. B. Morse, *Chronicles of the East India Company Trading to China* Vol. 2 (Oxford University Press, 1926), Chapters 30–36.

③ Pritchard, “Letters from Missionaries at Peking Relating to the Macartney Embassy (1793–1803),” pp. 3–4.

④ Harrison, *Time, Place, and Music*, p. 4.

⑤ Clarke, “An Encounter with Chinese Music in Mid-18th-Century London,” p.546.

⑥ Alvaro Ribeiro, Jr., ed., *The Letters of Dr. Charles Burney* (Oxford: Clarendon Press, 1991), Vol. 1, pp. 231–235. 博尼还与惠纳通过信，如在1802年3月13日的信中，他告诉惠纳他为了完成其音乐史巨著（其中拟包括各民族的音乐一卷）正在搜集各种乐器。见 Percy Scholes, *The Great Dr. Burney* (London: Oxford University Press, 1948), Vol. 1, p. 301.

⑦ Clarke, “An Encounter with Chinese Music in Mid-18th-Century London,” p. 546.

⑧ 同上注。

⑨ 同上注，第 555 页。

先，巴罗所列五线谱谱例，虽然有十一首之多，但其第 81 页上所列的《白河船工号子》早在该书 1804 年首版之前八年，即 1796 年就已和《茉莉花》一起被卡尔·坎姆布拉改编在伦敦出版发行。[1] 上文已经提到过，经过坎姆布拉改编的《白河船工号子》1796 年就由惠纳推荐给了德国民众。1799 年巴黎出版惠纳《英国派遣至中国之使节团报告》一书法文版时，又将该曲的曲谱一并付印。

其次，巴罗《中国游记》一书所列的九首中国通俗曲中，其中第四、六、八、九首分别与杜赫德 1735 年已出版的《中华帝国全志》中所列的第二、一、三、五首相同[2]（杜赫德谱例 G 谱号在第一线上 ，与低音谱号同）（见图 13.5a 至图 13.5h）。



图 13.5a　巴罗 N.4

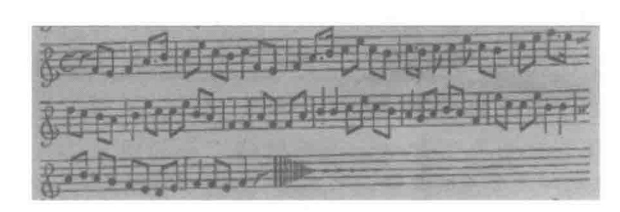


图 13.5b　杜赫德 N.2

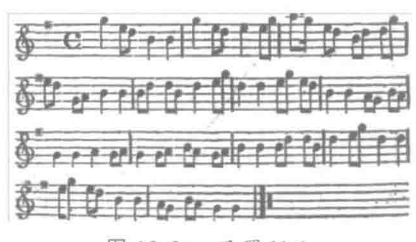


图 13.5c　巴罗 N.6

① "Review of New Musical Publications," *The Monthly Magazine and British Register for 1797*, Vol. 4 (1798), pp. 223–224.

② Harrison, *Time, Place, and Music*, pp. 4, 212.



图 13.5d 杜赫德 N.1



图 13.5e 巴罗 N.8



图 13.5f 杜赫德 N.3

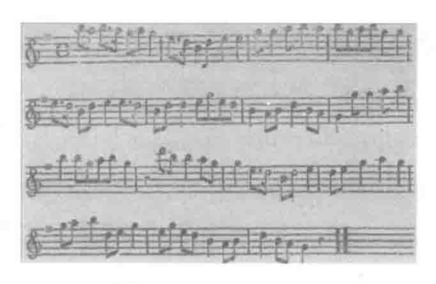


图 13.5g 巴罗 N.9

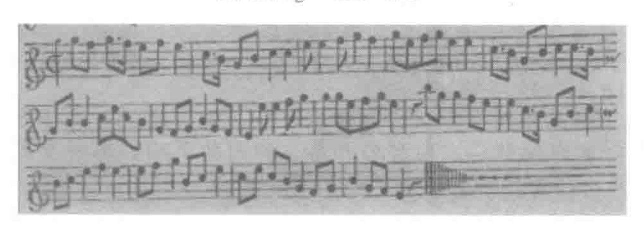


图 13.5h 杜赫德 N.5

谱例来源：John Barrow, *Travels in China* (London: Cadell & W. Davies, 1804), pp. 320—322. J. P. Du Halde, *Description de l'Empire de la Chine*, Vol. 3 (Paris: Chez P. G. Lemercier, 1736), p. 328

再次，巴罗书中所列的第四首和第七首是同一首曲子，实际上真正出自巴罗书中的曲子只有第四、五首。巴罗将同一首曲子放在一起展示给西方读者之事实，又一次证明了他不仅没有“对收集的中国乐谱进行翻译、整理和修饰”，对收在自己书中的谱例也没有认真看过。

如果再仔细对照一下已知的史料，我们还会发现，巴罗书中的第六首谱例不仅在杜赫德书中已经出现过，在钱德明 1779 年寄给法国皇家文库图书馆管理员比尼翁的汇编了 54 首曲谱的手稿本《中国娱乐曲集》及之前寄回法国的《中国古今音乐篇》手稿本中也都出现过，即《柳叶锦》（见图 13.6）[①]，但在其 1779 年正式出版的《中国古今音乐篇》一书和 1780 年出版的《中国杂纂》第六卷[②]中，这一谱例和另外一些插图都被编辑鲁西埃（Pierre Joseph Roussier, 1716—1792）擅自删除了。[③] 但幸运的是，接触过钱德明 1754 年寄到法国的《古乐经传》等未刊手稿本的德·拉·博尔德在其 1780 年正式出版的《论古今人的音乐》一书中复制了该谱例[④]。



图 13.6

谱例来源：Jean-Benjamin de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et modern* Vol. 1 (Paris: Ph.-D. Pierres, 1780), p. 146

① 谱例转引自 Jean-Benjamin de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Paris: Ph.-D. Pierres, 1780), Vol. 1, p. 146. 罗基敏英文论文中附有钱德明手稿《中国娱乐曲集》中该曲的工尺谱和五线谱结合的谱例，参见 Kii-Ming Lo, “New Documents on the Encounter between European and Chinese Music,” *Revista de musicologia* 16.4 (1993), p. 31.

② 该卷刊载了钱德明的《中国古今音乐篇》，但“除了书目标题不同之外，其余则完全一致：同一家出版书店、同样的开本、相同的页码、同样多的图版”。见[法]陈艳霞著，耿昇译：《华乐西传法兰西》，第 100 页。

③ 同上注，第 186–192 页。

④ Frank Ll. Harrison, “Observation, Elucidation, Utilization: Western Attitudes to Eastern Musics, ca. 1600 –ca. 1830,” in Malcolm H. Brown and Roland J. Wiley eds., *Slavonic and Western Music: Essays for Gerald Abraham* (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press; Oxford, England: Oxford University Press, 1985), p. 10.

《万年欢》及欧洲有关中国音阶之论战——以上这首被钱仁康先生考证为民间乐曲《万年欢》[①]的曲子因在杜赫德和钱德明的著作中都出现过，所以备受欧洲音乐史家瞩目。后来，由于卢梭在其《音乐辞典》中对该曲第三小节的笔误，不仅造成了中国曲调在欧洲“谬种误传二百年”[②]，还在欧洲引起了一场关于中国音阶的激烈论战。德国人卡尔·恩格尔在其 1864 年所出版的《最古老的国家的音乐》一书中就提到了德国音乐学刊《音乐通志》（*Allgemeine musikalische Zeitung*）编辑芬克博士对博尼（即上边提到的英国管风琴家、作曲家、四卷本《音乐史》的作者查尔斯·博尼）怀疑卢梭谱例有错的强烈不满。[③] 波希米亚裔德国人奥古斯特·威廉·安布罗斯在其 1880 年版的《音乐史》中，还有下列巴罗谱例与钱德明谱例之对比（见图 13.7）：

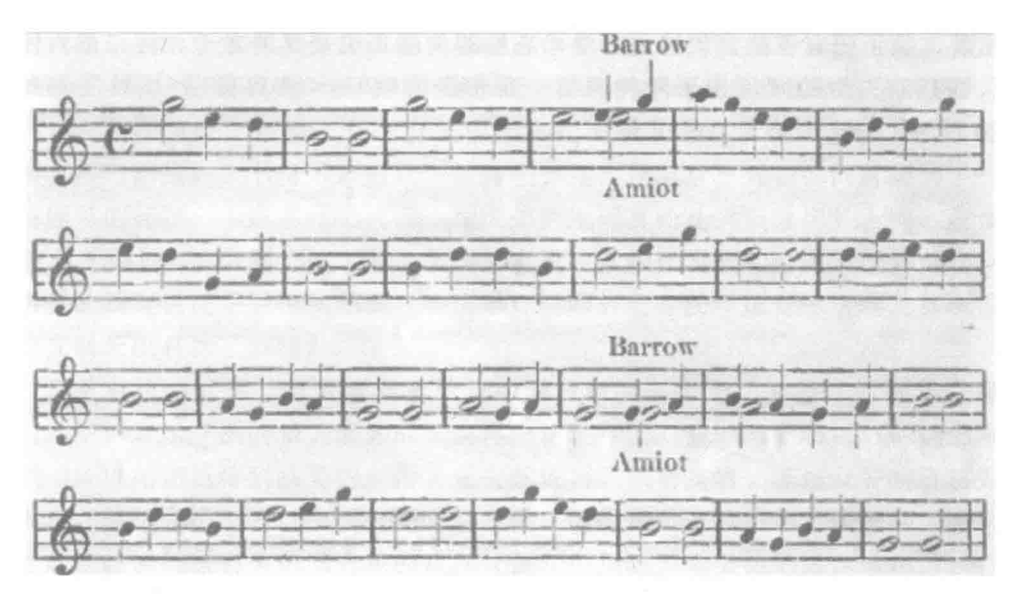


图 13.7

谱例来源：August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik* (Leipzig: Verlag von F. E. C. Leuckart, 1880), Vol. 1, p. 34.

① 钱仁康：《谬种误传二百年——韦伯和兴德米特笔下的“中国曲调”》，收入钱亦平编：《钱仁康音乐文选》（下册），第 340–345 页。

② 同上注。另参见钱仁康：《中法音乐文化交流的历史和现状》，收入钱亦平编：《钱仁康音乐文选》（上册），第 410–412 页。

③ Carl Engel, *The Music of the Most Ancient Nations* (London: John Murray, 1864), pp. 129–130.

四、结语

通过以上的论述，我们可以看出当前中西音乐交流研究中普遍存在着的一些问题。由于治此课题的国内音乐界学者，或囿于语言能力，无法直接深入析究原始文献；或缘于学术视野褊狭，无缘借鉴发表在欧美各地的相关成果，致使中西音乐交流的课题呈现出貌似繁荣实际上是停滞的状况。挖掘使用中西文原始文献是中西音乐交流研究者所必须具备的能力。同样，借鉴历年来海外及西方学者的相关研究成果也是治此课题者所应拥有的学术视野。除了学界中西音乐研究极少使用西文原文、中西音乐交流研究者对西方相关研究陌生的问题外，目前中西音乐交流研究中还存在着误读、疏漏与夸大现象。这一现象的出现，除了研究者能力欠缺外，学术态度的欠端正也是弊因之一。这也是为什么钱仁康先生的《流传到海外的第一首中国民歌——〈茉莉花〉》虽然发表在20世纪，但迄今仍无人能出其右。

第十四章　海外留存中国音乐资料及其研究

2014年年初，一则关于乾隆庚寅新刻版《弦笛琵琶谱》在海外被发现的新闻着实让中国新闻界激动了一回。英国华人媒体首先以“剑桥大学老图书馆发现罕见中国古乐谱”这一醒目的标题报道这一“重大发现”[①]，接着，国内的新闻网站、报纸杂志也纷纷援引这一报道。中央电视台当然也不甘落后，其英文频道在3月5日播放晚间新闻时，用了近一分钟的时间来重点播放这条消息。

无论在何时、何地，任何有关中国古代文献（特别是音乐文献）的“遗而复得”都值得大书特书。但这一新闻的热播也让笔者在兴奋的同时想到了一些题外的问题：中国古代工尺谱本在国外的发现真的是“十分罕见”吗？在该谱本1804年被带到伦敦之前，英国人有没有接触过类似的乐谱？媒体对这一事件的反复报道是否也从侧面反映出学界对海外留存的中国音乐资料及其相关研究缺乏应有的了解呢？

带着这些问题，笔者查阅了涉及中乐西渐的一些历史文献，对历年来海内外中西音乐交流的相关研究成果也再一次进行了检索。本章将以16世纪末至20世纪初流传到欧美的中国音乐文献资料、乐器实物、著述及音响资料为重点，简略介绍西人对中国音乐文献及标本的收集与涉猎。本章虽然涵盖不同时代欧美旅行家有关中国音乐的片言只语，但焦点为欧美图书馆、博物馆、档案馆中国音乐资料之收藏。本章想要达到的主要目的有二：一是为国内学人了解中国音乐资料在海外之流散与分布提供信息，二是尽可能地为学者进一步研究提供相关资料的详细索引。

一、中国音乐资料及乐器之西渐：16—18世纪

中国音乐文字、图像资料及乐器之西渐，始于明末清初，是与16—17世

---

①《华文周刊》（2014年1月31日），第21版。

纪大量西方天主教传教士陆续来华分不开的。最早将中国音乐及相关资料带往国外的似乎是奥古斯丁修道院的西班牙修士马丁·德·拉达（Martin de Rada, 1533—1578）。拉达曾于 1575 年在福建住过三个月。裴化行（Henri Bernard-Maitre, 1889—1975）在《天主教 16 世纪在华传教志》中说拉达在华期间曾购置书籍百余部，其中就有部关于中国音乐的。[①] 这部题为《新刊补订源流总汇对类大全》的百科全书类书，其中介绍了中国乐器。此书美国历史学家拉希（Donald F. Lach）1950 年还在西班牙马德里国家博物馆里见到。[②]

至晚从 17 世纪开始，欧洲出版的大百科性质的书籍中就已开始有中国乐器的插图。如法国数学家、哲学家和修道士马林·默森（Marin Mersenne, 1588—1648）1636 年在巴黎首次刊行的《和谐宇宙》一书中，就提到芦笙，并附有图例（见图 14.1）。但从没有到过中国的默森显然对中国乐器浑然无知，竟然将笙张冠李戴地说成了印度乐器。[③]


HARMONIE
VNIVERSELLE,
CONTENANT LA THEORIE
ET LA PRATIQVE
DE LA MVSIQVE.
Où il est traité de la Nature des Sons, & des Mouuemens, des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la Composition, de la Voix, des Chants, & de toutes sortes d'Instrumens Harmoniques.
Par F. MARIN MERSENNE de l'Ordre des Minimes.
A PARIS,
Chez SEBASTIEN CRAMOISY, Imprimeur ordinaire du Roy, ruë S. Iacques, aux Cicognes.
M. DC. XXXVI.
Auec Priuilege du Roy, & Approbation des Docteurs.

ont aussi remarqué des statuës, qui faisoient d'estranges bruits lors que certains vents souffloient, & des oyseaux faits de bronze, qui chantoient chacun leur ramage, ce que Luit-prand dit auoir veu à Constantinople en la Cour de l'Empereur Constantin fils de Leon ; ce que Cassiodore asseure auoir esté fait par Boëce : & ce qui semble estre arriué à la statuë de Moscouie nommée Sela-ta Baba, dont les trompettes & les autres instrumens fai-soient vn bruit continuel par le moyen des vents qui souffloient & qui entroient dedans. Ie laisse toutes les trõperies des Oracles & des Idoles, qui se font faites par le moyen des tuyaux, des canaux & des vents. Et nous ex-perimentons souuent que toutes sortes de grands vents font vne si grande multitude de sons, & de bruits diffe-rents selon les rochers, les murailles, les trous des fene-stres, & les autres lieux qu'ils frappẽt & qu'ils rencontrẽt, qu'il n'y a point d'instrumens qu'ils n'imitent ; de sorte que l'on croid souuent entendre le cry des enfans, ou le chant des oyseaux, le concert des Violes, le bruit des Tambours, &c. quoy qu'il n'y ayt que le seul vent qui fait tous ces bruits. Mais puis qu'il n'est pas dans nostre liberté, ou dans nostre pouuoir pour nous en seruir à discretion, comme des autres instrumens, ie n'en parle-ray pas dauantage.

Quant aux instrumens des Indiens, i'en represente seu-lement icy vn, à sçauoir F B, qu'ils font de cannes, ou de roseaux que ie represente par cette figure, qui m'a esté enuoyée du rare cabinet du sieur Claude Menetrie par Monsieur Iean Baptiste Dony Gentil-homme, & Secre-

图 14.1

① [法]裴化行著，萧濬华译：《天主教十六世纪在华传教志》（上海：商务印书馆，1936 年版），第 149 页

② 吴孟雪：《明清欧人对中国文献的研究和翻译（一）》载《文史知识》1993 年第 6 期，第 71–72 页。

③ Marin Mersenne, *Harmonie Universelle* (Paris, 1636), p. 308. 参见 Frank Ll. Harrison, "Observation, Elucidation, Utilization: Western Attitudes to Eastern Musics, ca, 1600–ca. 1830," in Malcolm H. Brown and Roland John Wiley eds., *Narratives Slavonic and Western Music: Essays for Gerald Abraham* (Oxford: Oxford University Press, 1985), p. 6.

默森之后在书中提供中国乐器图例的，还有 17 世纪誉满欧洲的著名学者、耶稣会士阿塔纳修斯·基歇尔（Athanasius Kircher, 1602—1680）[①]、荷兰作家奥佛特·达帕尔（Olfert Dapper, 1635—1689）[②]、意大利探险家、旅行家齐奥瓦尼·卡雷里（Giovani Francesco Gemelli Careri, 1651—1725）、意大利耶稣会士、博物学家菲利普·博南尼（Filippo Bonanni, 1638—1725）等。达帕尔本人没有到过中国，他 1665 年在阿姆斯特丹出版的《第二、三次荷兰东印度公司使节出使大清帝国记》一书，是根据 1661 年来过中国的荷兰东印度公司代表的见闻写成的。其中有一幅中国人送葬的图示（见图 14.2）就依稀可看出几种乐器。该书还对大清皇帝及朝廷命官出巡时所用的仪仗乐器用图例进行了解释（见图 14.3、图 14.4）。对中国人生活中的音乐活动也有所提及（见图 14.5）。[③]

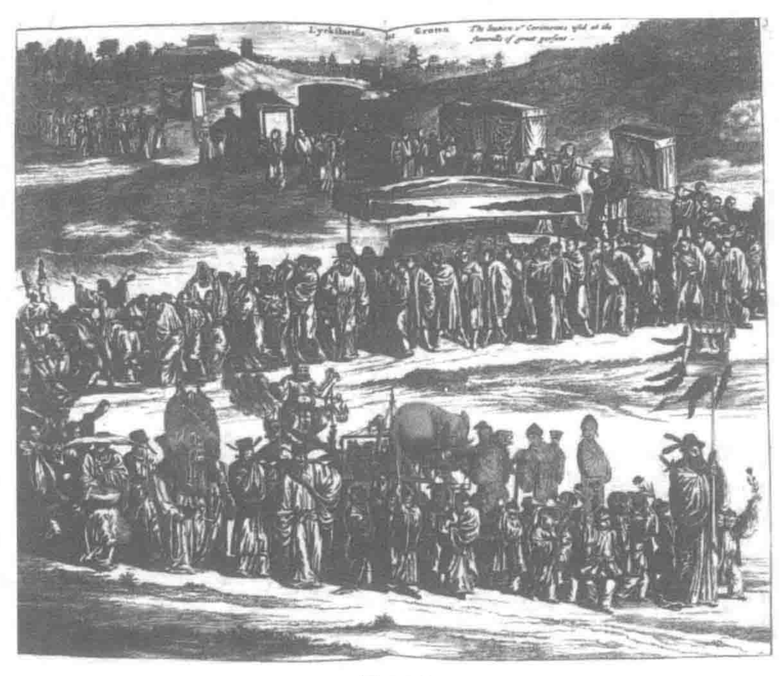


图 14.2

① 林青华著，刘红柱译：《中乐西渐的历程：对 1800 年以前中国音乐流传欧洲的历史探讨》（北京：中央音乐学院出版社，2014 年版），第 42 页。

② Ching-wah Lam, *The Idea of Chinese Music in Europe up to the Year 1800* (Beijing: Central Conservatory of Music Press, 2014), p. 41.

③ Olfert Dapper, *Gedenkwaerdig bedryf der Nederlandsche Oost-Indische maetschappye, op de kuste en in het keizerrijk van Taising of Sina* (Amsterdam: J. van Meurs, 1670), pp. 422, 456, 458, 493.

图 14.3

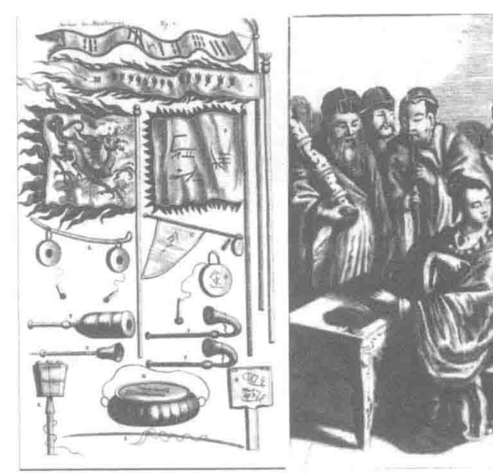




图 14.4



图 14.5

与达帕尔不同，意大利人奥瓦尼·卡雷里 1693 年环球之旅时，曾到过中国。在其 1700 年出版的游记中，也有一幅中国人送葬奏乐的图示（见图 14.6）。[1]



图 14.6

意大利耶稣会士、博物学家菲利普·博南尼在其 1722 年在罗马出版的一本书中，也包括了几幅中国乐器图例（见图 14.7）。[2]

欧洲真正开始得到可信的中国音乐的信息、中国古代音乐文献、各类乐谱及乐器实物是在 18 世纪中下叶。其主要传递者为在中国的耶稣会传教士。不过最早期抵华的耶稣会教士大多“对中国音乐都没有好感，甚至认为中国人根本不懂音乐”[3]。18 世纪往欧洲传送中国音乐资料最得力者为钱德明。具体来讲，钱德明在中乐西渐上的所做的工作，主要体现在以下四个方面：中国音

① Gemelli Careri, *Giro del mondo del dottor d. Gio. Francesco Gemelli Careri* (Napoli: Nella stamperia di Giuseppe Roselli, 1700), Vol. 4, pp. 384, 501.

② Filippo Bonanni, *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori indicati e spiegati* (Rome: Nella Stamperia di Giorgio Placho, 1722).

③ 张国刚：《从中西初识到礼仪之争——明清传教士与中西文化交流》（北京：人民出版社，2003 年），第 339 页。

乐文献[①]；仪典乐舞图示[②]；乐器标本[③]；谱例。[④] 与杜赫德不同的是，钱德明著名的《中国古今音乐篇》（1779 年巴黎首版）虽是他的专著，但书中所传递的中国音乐信息，却更多出自中国“局内人”视角。借用英国新教传教士慕阿德的话说：“钱著主要是在朱载堉和李光地著述的基础上写成的。该书采用的图示及第一部分（论乐器和音乐的起源）有相当的篇幅是直接取自朱载堉的《律吕精义》。”[⑤]

---

① 据华裔法国学者陈艳霞的研究，早在 1754 年，钱德明就将当时正在流传的内阁大学士李光地的《古乐经传》连同他的法文译稿于 1754 年寄往法国。之后，钱氏又陆续将他撰写的其中“附有大量图片”的专著《中国古今音乐篇》、乾隆御制《盛京赋》及他的含有“音乐在天坛祭祀中的作用”的法文译本、《〈中国古今音乐篇〉补遗》等寄往法国。钱氏的《古乐经传》译稿虽然已不可寻，但李光地的中文原版却仍完好地保存在巴黎国立图书馆的汉文特藏中。钱德明的《中国古今音乐篇》手稿，也保存在同一特藏中。详见[法]陈艳霞著，耿昇译：《华乐西传法兰西》（北京：商务印书馆，1998 年版），第 50–51，96–98，100–101，172–185 页。

② 根据比利时汉学家钟鸣旦教授的统计，钱氏寄往欧洲的“朱载堉舞蹈图示的摹本……总共超过一千四百页”。见钟鸣旦著，张佳译：《明末清初的中国礼仪舞蹈图示》载《中国文哲研究通讯》2008 年第 18 卷第 1 期，第 45 页。钱德明有两部关于中国仪式乐舞的手稿存世，一部题为《中国古代宗教乐舞录》（1788 年），现珍藏在西班牙马德里宫廷图书馆。另一部题为《中国古代宗教乐舞录补遗》（1789 年），现保存在巴黎国家图书馆。关于这两部手稿，国外学者已有专门的论文集出版，见 Yves Lenoir and Nicolas Standaert eds, *Les Danses rituelles chinoisesd'après Joseph-Marie Amiot: Aux sources de l'ethnochorégraphie* (Namur: Éditions Lessius and Presses Univérsitaires de Namur, 2005). 钱德明关于中国古代礼仪中的舞蹈的著述及其西传，可参见宫宏宇：《钱德明、朱载堉与中国礼仪乐舞之西渐》载《中央音乐学院学报》2010 年第 2 期，第 106–112 页。

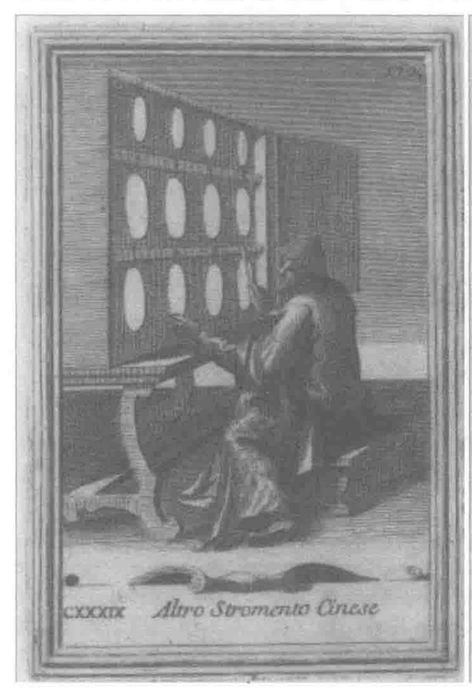
③ 关于钱德明寄到法国的乐器，详见[法]陈艳霞著，耿昇译：《华乐西传法兰西》，第 96–97 页，第 202–208 页。

④ 钱德明后来寄往法国的中国音乐文献和乐谱，现今还保存在他的一些未刊手稿本中。如巴黎国家图书馆至今就还收藏有他的未刊手稿两部。一部是《中国现代音乐》，另一部是《中国乐曲集》。前稿不仅谈到了中国历代礼乐，康熙皇帝与徐日昇、德里格的交往，律制、黄钟在中国古乐中的中心地位等，还包括多幅乐器图例、述及中国的记谱法，并以《柳叶锦》为例来解释。后稿以谱例为主，包含 41 首通俗乐曲和 13 部天主教祈祷乐曲《圣乐经谱》。海外学者，如陈艳霞、法国学者皮卡尔等已对该手稿的资料来源、所采用曲谱特征以及译谱有过深入细致的研究。参见[法]陈艳霞著，耿昇译：《华乐西传法兰西》，第 186–200 页。François Picard, “Amiot, Les Divertissements chinois, 2012”. https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00726594 (Accessed 28 November 2014). 2002 年，让·佛瑞士（Jean-Christophe Frisch）的 18 世纪乐队和北京北堂唱经班录制的专辑《明清北堂天主教晚祷》中就收有根据《中国乐曲集》中的一些曲目（如《柳叶锦》《圣母经》等）改编的乐曲。Chœur du Beitang, Musique des Lumières XVIII—21, Christophe Frisch, *Vespers to the Virgin in China*, CD. K617. (2002).

⑤ A. C. Moule, “A List of the Musical and Other Sound-Producing Instruments of the Chinese”, *Journal of the North-China Branch of the Royal Asiatic Society*, 39 (1908), p. 7.


57
XV Tromba Cinese


164
CXXXVI Instrumento Cinese


CXXXIX Altro Stromento Cinese


CXXXVIII Tãm Kim

图 14.7

二、流传到英国、美国的中国乐谱、乐器：18—19 世纪

至少在 17 世纪初期，已有英国商贾目睹过中国音乐活动。如早在 1618 年，英属东印度公司的雇员理查德·科克斯（Richard Cocks, 1566—1624）就在日本长崎观看过中国音乐表演。[①] 英国旅行者彼得·蒙迪（Peter Mundy, c.1600—1667）1637 年也在澳门观赏过中国孩童表演的戏剧和舞蹈。[②] 香港大学大卫·克拉克教授（David Clarke）最近的研究还显示，到 1756 年，伦敦已有好事者听过流落在欧洲的林姓广东商人演奏的中国乐曲，并为之记谱、配低音、撰文，刊登在英国的《绅士杂志》（*Gentleman's Magazine*）（见图 14.8）上。[③]



图 14.8

① Ian Woodfield, *English Musicians in the Age of Exploration* (New York: Stuyvesant, 1995), p. 279.

② R. C. Temple ed., *The Travels of Peter Mundy in Europe and Asia, 1608–1667* (London: The Hakluyt Society, 1919), Vol. 3, Part 1, pp. 272–275. Lam Ching Wah, "Chinese Music in the Eyes of European Travellers and Scholars in the Late Ming", *Chinese Culture*, 38.1 (1997), pp. 115–117.

③ David Clarke, "An encounter with Chinese music in mid-18th-century London", *Early Music*, 38. 4 (2010), pp. 543–557.

早期游记中的片言只语外，18 世纪中叶英国人也已有目睹中国音乐谱例的记录。台湾学者罗基敏 20 世纪 90 年代初对珍藏在伦敦皇家协会档案馆书信的研究发现，1751 年 10 月，曾将《书经》翻译成法文的来华耶稣会士宋君荣就曾将钱德明给他的 10 首用五线谱记谱的中国旋律寄给时任英国皇家学会秘书长的克伦威尔·默悌摩尔（Cromwell Mortimer, 1693—1752）。[①] 比钱德明晚 18 年来华的另一法国耶稣会士梁栋材也为英国的某一个音乐学者（很可能就是以下将提到的查尔斯·博尼）“提供过用中国记谱法和欧洲记谱法记的中国音乐标本”[②]。

目前可见的资料显示，最早收集过中国乐谱的英国人是曾在广东和工作过的詹姆士·林德医师（James Lind, 1736—1812）。应英国音乐史家查尔斯·博尼的要求，林德在 1774 年 11 月 1 日寄给博尼的信中附上了几个谱例（见图 14.9）。这些谱例要比本章开始时提到的在剑桥大学发现的《弦笛琵琶谱》早到英国近 30 年。最早往英国寄送中国乐器的是时任东印度公司大班的英国商人雷珀。雷珀于 1775 年 12 月曾将他在广东搜集的一些中国乐器寄给博尼。1777 年，博尼在致雷珀的信中还提到：“我们的皇后有一只笙，但没有人会吹，所以也就没人知道它的音响效果。”[③] 这表明英国皇室此时也已收藏有中国乐器。

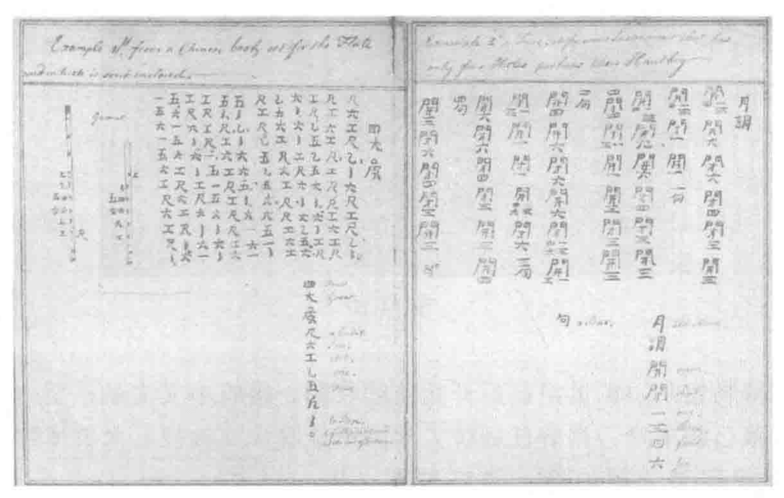


图 14.9

① Kii-Ming Lo, “New Documents on the Encounter between European and Chinese Music,” *Revista de musicologia* 16.4 (1993), p. 1904.

② Clarke, “An Encounter with Chinese Music in Mid-18th-Century London,” *Early Music* 38.4 (2010), p. 546.

③ Alvaro Ribeiro ed., *The Letters of Dr Charles Burney* (Oxford: Clarendon Press, 1991), p. 234.

除了在广东工作的英国商人外，英国马戛尔尼使团 1793 年的访华也为英国人了解中国音乐提供了机会。其副使斯当东、团员约翰·巴罗、约翰·惠纳以及马戛尔尼的仆从安德森在其后出版的著述中均提到中国音乐和戏剧。随团画家威廉·亚历山大（William Alexander, 1767—1816）绘制的中国图像中，也有中国戏剧服饰（见图 14.10）与演剧习俗的图例。[①]



图 14.10

大英博物馆从 18 世纪前后开始陆续收购、接收中文文献，至 19 世纪中后叶其收藏已颇丰厚。据曾任剑桥大学国王学院汉文教授、大英博物馆东方书籍和文献管理员的罗伯特·道格拉斯（Robert Kenaway Douglas, 1838—1913）1877 年编纂出版的《大英博物馆汉籍刻本、写本、绘本目录》，该馆当时已收录中文藏书两万余种。其中音乐方面的刻本包括：张炎《词源》（1853 年刊本），张行言（字躬先）《圣门礼乐统》（1701 年刊本），沈浩

① William Alexander, *The Costume of China* (London: W. Bulmer, 1805).

《峰抱楼琴谱》（1826 年刊本），周子安《五知斋琴谱》（1746 年刊本），熊朋来《瑟谱》，江藩《乐悬考》，凌廷堪《燕乐考源》（1853 年年刊本），毛奇龄《圣谕乐本解说》（1703 年刊本），段安节《乐府杂录》（1806 年刊本），叶堂《邯郸记全谱》（1792 年刊本），《牡丹亭全谱》（1792 年刊本），《纳书楹续集曲谱》（1792 年刊本），《纳书楹补遗曲谱》（1794 年刊本），《南柯记全谱》（1792 年刊本），吴灯《自远堂琴谱》（1840 年？刊本）等。[①]

大英博物馆还收有一批中国民间说唱资料。目前还保存在该馆的民间唱本有七十余种，"其中木鱼书四十二种、弹词七种、解心类杂曲五种、广府版本十八种、词话一种、宝卷一种"。很多现存的广东俗曲收录于 19 世纪中后期，如《五谏妻》是 1866 年 3 月就归入大英图书馆书目档案的，《太子下渔舟》为 1868 年 7 月入档；《雁翎扇坠》为 1875 年 8 月入档。"弹词类唱本则入馆略晚，乃 19 世纪 90 年代前后入馆，如《义妖记》题 1891 年等，不一而足。"[②]值得注意的是，保存在英国的一些中国戏曲资料是国内失传的。如饶宗颐先生费尽周折从国外找到、但后来又在"文化大革命"中失去的明嘉靖潮剧刻本《重补摘锦潮调金花女大全》的另一印本现在就藏于英国牛津大学。[③]

基督教新教传教士李太郭可能是继博尼之后最早收藏中国乐器的英人。李氏不仅收集中国乐器，而且学过演奏，特别是古琴，曾就学于福建一位茶商的门下。至迟在 19 世纪 30 年代他就拥有一张"长将近四英尺黑漆髹面的古琴"[④]。李太郭常将他搜集到的中国物品寄回英国博物馆鉴定或收藏（见图 14.11）。英国学者海伦·萨克斯比（Helen Saxbee）在她 1990 年提交给皇家艺术学院的博士论文中提到，李太郭收集的大批中国乐器和他之前在中国东南沿海一带采集的自然生物标本、钱币等是大英博物馆早期最主要的展品来源之一。[⑤]

---

① Robert K. Douglas, *Catalogue of Chinese Printed Books, Manuscripts and Drawings in the Library of the British Museum* (London: Longmans, 1877).

② 崔蕴华：《大英图书馆藏中国唱本述要》载《文化遗产》2015 年第 6 期，第 104 页。

③ 孔义龙：《岭南俗乐藏本汇说》载《人民音乐》2014 年第 7 期，第 51–52 页。

④ G. T. Lay, *The Chinese as They Are: Moral, Social, and Literary Character* (London: William Ball & Co., 1841), p. 80.

⑤ Helen Saxbee, "An Orient Exhibited: The Exhibition of the Chinese Collection in England in the 1840s" (PhD thesis, Royal College of Art, 1990), p. 77.

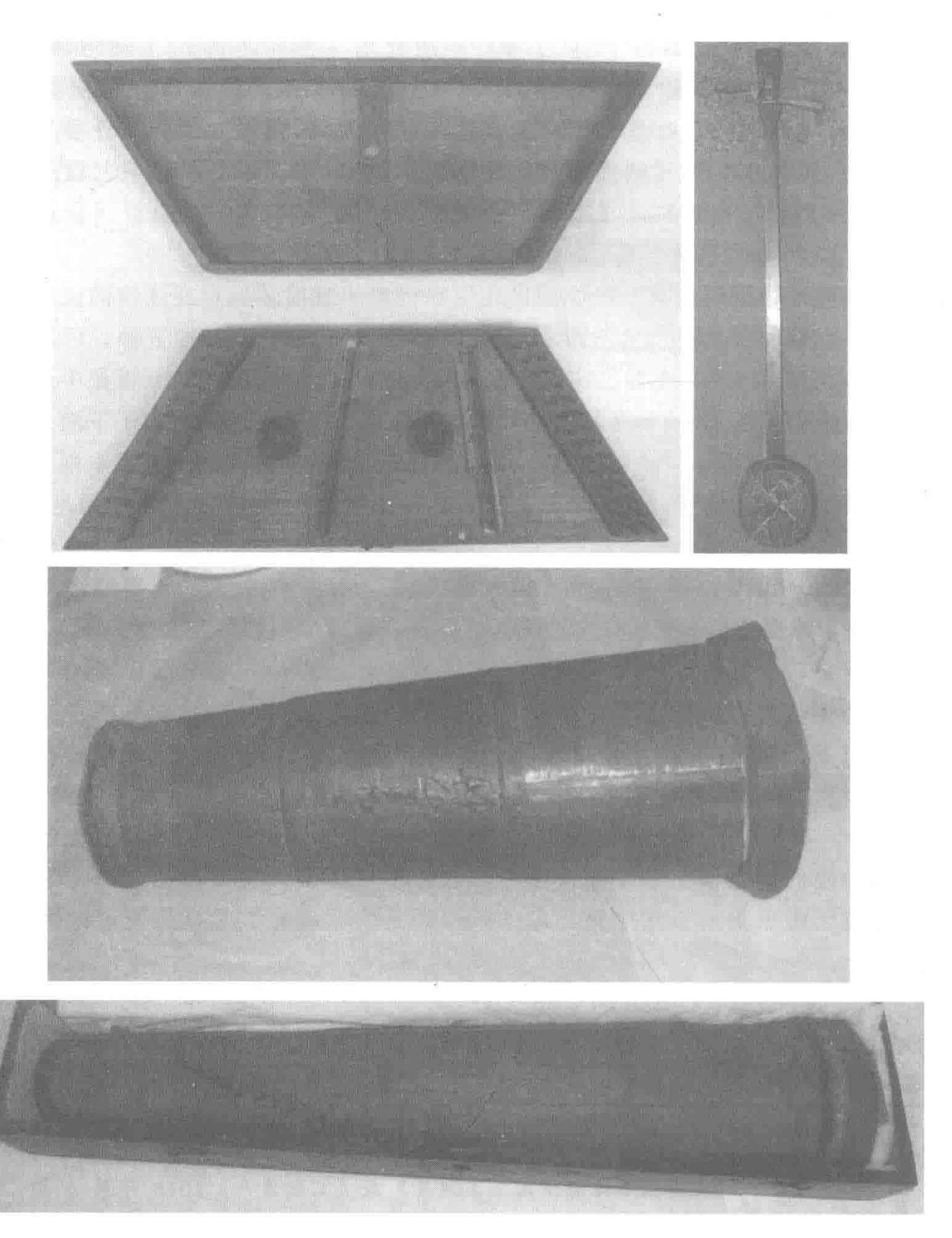


图 14.11

与李太郭几乎同时收集中国乐器的还有在广东的美国商人。“五口通商”前就在广州居住和工作了12年的费城商人内森·邓恩就是一例。[①] 1831年，邓恩回国时带回的一整船的中国物品中，除工艺美术品、农具、兵器、服饰、生物和矿物标本以及中国人日常的生活用品外，还包括相当数量的中国乐器、戏装和舞台道具。1838年，邓恩开始在费城建博物馆举办“万唐人物”展，展览中所陈列的中国乐器至少有二十多种。[②] 1841年年底，邓恩在结束了为期三年的费城“万唐人物”展后，将展品装船移往伦敦。1842年6月23日，“万唐人物”在伦敦海德公园附近的一幢展厅正式开展。在开展前，邓恩举办了隆重的酒会，邀请了包括维多利亚女王、阿尔伯特亲王等在内的英国贵胄参加。像在费城一样，“万唐人物”在伦敦一开展就受到了英国中上层社会和媒体的关注。尽管观展的门票比一般的展览要昂贵许多，但仍有大批的英国观众趋之若鹜，就连到伦敦造访的欧洲皇室成员也不免俗。据伦敦《泰晤士报》1844年10月17日的报道，法国蒙邦西耶公爵（Duke de Montpensier, 1773—1850）在伦敦逗留期间，唯一想参观的就是邓恩的“万唐人物”展。[③]

内森·邓恩之后，一个叫约翰·彼得斯的纽约人也在美国和英国举办过包括中国民间乐器在内的“中华大观”展。与邓恩不同，彼得斯只在1844年4月初作为美国专使顾盛的随从到过广州。但在广州短暂的逗留期间，他搜集了大量的中国物品。回国后，他即在1845年秋天在波士顿的一家小教堂内建立了一个中国博物馆，举办了比邓恩“万唐人物”规模更大的“中华大观”展（见图14.12）。[④] 该展览会的第15个展柜展出的就全部是中国乐器。[⑤] 1847年后，彼得斯将其展品从波士顿移到费城继续展出。费城之后，又于1849年

---

① 关于邓恩的生平、在广东经商的经历以及“万唐人物”展，笔者已有专门的研究，参见本书第七章及宫宏宇：《广州洋商与中西文化交流——内森·邓恩（Nathan Dunn）“万唐人物”中的中国乐器及其在英美的展示（1838—1846）》载《星海音乐学院学报》2012年4期，第151–158页。

② Nathan Dunn, *Ten Thousand Chinese Things: The Descriptive Catalogue of the Chinese Collection in Philadelphia* (Philadelphia, 1839), pp. 62–63.

③ *London Times* (17 October 1844). John Rogers Haddad, *The Romance of China: Excursion to China in U.S Culture* (New York: Columbia University Press, 2008), p. 118.

④ Haddad, *The Romance of China*, pp. 200–201.

⑤ John R. Peters, Jr. *Miscellaneous remarks upon the government, history, religions, literature, agriculture, arts, trades, manners, and customs of the Chinese: as suggested by an examination of the articles comprising the Chinese Museum, in the Marlboro' Chapel, Boston* (Boston: Eastburn's Press, 1845), pp. 116–121.

1 月在纽约百老汇大街他父亲专门为陈列他的展品建立的展览厅展出。与之前邓恩的“万唐人物”展一样，彼得斯的“中华大观”展不仅在美国国内巡回展出，后来还被带到国外展出。1850 年年初，他的中国收藏被美国有名的娱乐商、演出经纪人巴纳姆悉数买走。从未到过中国，但非常有商业头脑的巴纳姆他接手“中华大观”后，除了加入一些商业噱头外[1]，基本上还维持原样继续在纽约展出。1851 年，巴纳姆将这些展品带到伦敦，在水晶宫首届世界博览会上展出。[2]



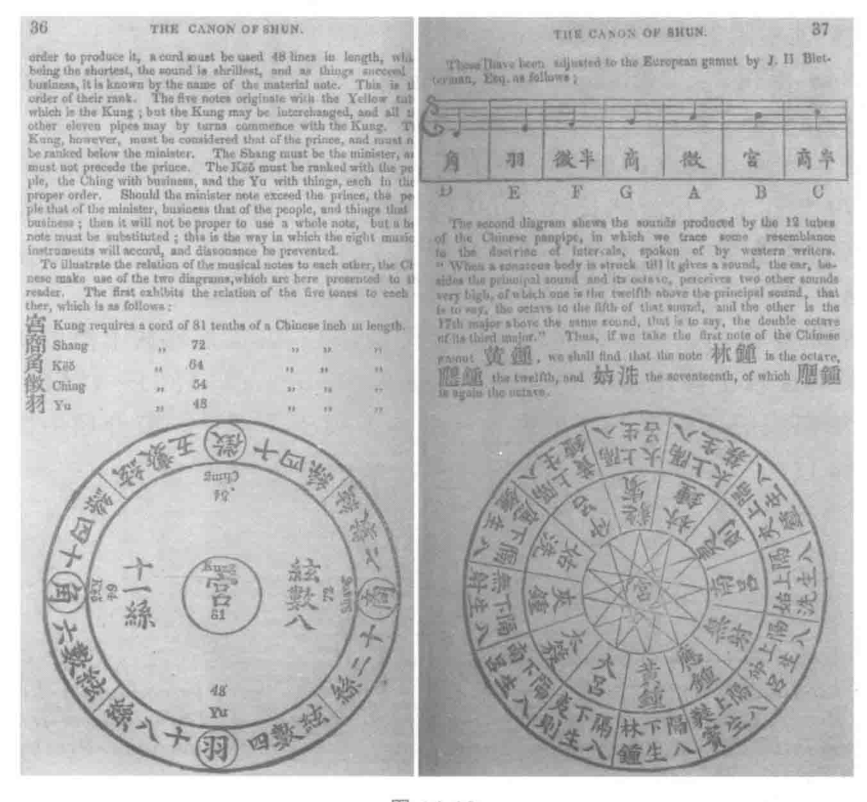
图 14.12

① Krystyn R. Moon, *Yellowface: Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850s–1920s* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2005), pp. 63–65.

② Haddad, *The Romance of China*, pp. 200–201.

三、《乐记》等中国音乐典籍之西译

五口通商后来华的西人中利用业余时间从事中国音乐研究和翻译中国古代乐籍之人。1843 年上海刚开埠就到沪建立墨海书馆的英国伦敦会传教士麦都思（W. H. Medhurst, 1796—1857）就是一例。在其 1846 年在上海翻译出版的《书经》一书中，他不仅仅只是忠实地翻译了《尚书》中与音乐有关的章节[①]，也在脚注中附上了他对中国音乐理论和中国古代乐器的解释和介绍（见图 14.13）。[②]



36 THE CANON OF SHUN.

order to produce it, a cord must be used 48 lines in length, whi
being the shortest, the sound is shrillest, and as things succeed
business, it is known by the name of the material note. This is t
order of their rank. The five notes originate with the Yellow tub
which is the Kung; but the Kung may be interchanged, and all t
other eleven pipes may by turns commence with the Kung. T
Kung, however, must be considered that of the prince, and must n
be ranked below the minister. The Shang must be the minister, a
must not precede the prince. The Këŏ must be ranked with the pe
ple, the Ching with business, and the Yu with things, each in the
proper order. Should the minister note exceed the prince, the pe
ple that of the minister, business that of the people, and things that
business; then it will not be proper to use a whole note, but a h
note must be substituted; this is the way in which the eight music
instruments will accord, and dissonance be prevented.

To illustrate the relation of the musical notes to each other, the Ch
nese make use of the two diagrams, which are here presented to t
reader. The first exhibits the relation of the five tones to each
ther, which is as follows:

宮 Kung requires a cord of 81 tenths of a Chinese inch in length.
商 Shang ,, 72 ,, ,, ,,
角 Këŏ ,, 64 ,, ,, ,,
徵 Ching ,, 54 ,, ,, ,,
羽 Yu ,, 48 ,, ,, ,,

THE CANON OF SHUN. 37

These have been adjusted to the European gamut by J. B. Blettermann, Esq. as follows;

角	羽	徵半	商	徵	宮	商半
D	E	F	G	A	B	C

The second diagram shews the sounds produced by the 12 tubes of the Chinese panpipe, in which we trace some resemblance to the doctrine of intervals, spoken of by western writers. "When a sonorous body is struck till it gives a sound, the ear, besides the principal sound and its octave, perceives two other sounds very high, of which one is the twelfth above the principal sound, that is to say, the octave to the fifth of that sound, and the other is the 17th major above the same sound, that is to say, the double octave of its third major." Thus, if we take the first note of the Chinese gamut 黄鍾, we shall find that the note 林鍾 is the octave, 應鍾 the twelfth, and 姑洗 the seventeenth, of which 應鍾 is again the octave.

图 14.13

① 为了保留《尚书》的原貌，麦都思选择了直译法，即每个汉字或词后紧跟着英译，关键词辅以详细的脚注。

② W. H. Medhurst, *Ancient China. The Shoo King or The Historical Classics* (Shanghai: The Mission Press, 1846), p. 77.

1847 年 8 月即来上海担任墨海书馆监理的英国伦敦会传教士伟烈亚力，在其以《钦定四库全书总目》为底本编写的《中国文献记略》中简介过《乐记》，唐代南卓的《羯鼓录》，段安节的《乐府杂录》，杜佑的《通典》，崔令钦的《教坊记》，明人沈德符的《顾曲杂言》，清人毛先舒的《南曲入声客问》，康熙令王奕清等人编纂的《钦定曲谱》《律吕正义》《皇朝礼器图示》等，他还介绍了明代杨表正的《琴谱大全》，清代蒋文勋的《二香琴谱》、程雄的《琴学八则》、庄臻凤的《琴声十六法》等琴学专著。[①]

伟烈亚力在上海的三十年间，还广泛收集中外有关东亚——特别是中国的历史、地理、宗教、哲学、艺术和自然科学书籍。他的藏书不仅丰富，而且以其拥有的许多珍本闻名。他大部分的藏书后来分别归属于以下将讨论到的皇家亚洲文会北中国支会、牛津大学、剑桥大学等机构[②]。

1848 年抵沪、1852—1866 年担任徐汇公学校长的意大利耶稣会士晁德莅（Angelo Zottoli, 1826—1902）也“于古文、八股文、小说、诗、词、曲、戏剧、对联，以及《三字经》《幼学琼林》等，无不摘译”[③]。他 1879 年在上海出版的长达 4000 页的拉丁文与汉文对照本《中国文学读本》（也有人翻译为《中国文化教程》）中就附有以下礼乐乐器图例和《论语》等四书五经中有关音乐的章节（见图 14.14）。[④]

1830 年抵华、先后在澳门和广州传教、1847 年后移居上海的美国第一位来华宣教士裨治文（Elijah Coleman Bridgman, 1801—1861）在其 1841 年完成的《中国文献录释》一书中专设“乐器”一节介绍中国乐器（见图 14.15）。[⑤]

① Alexander Wylie, *Notes on Chinese Literature: with Introductory Remarks on the Progressive Advancement of the Art; and a List of Translations from the Chinese, into Various European Languages* (Shanghai: American Presbyterian Mission Press, 1867), pp. 113–114.

② 胡优静：《英国汉学家伟烈亚力的生平与学术交往》载《汉学研究通讯》2006 年第 25 卷第 2 期，第 40 页。

③ 方豪：《上海徐汇公学初创十年记略》，转引自马学强：《“素为沪地教会中学之冠”——近代上海徐汇公学研究》载《史林》2010 年 6 期，第 2 页。

④ Angelo Zottoli, *Cursus litteraturæ sinicæ*: Studiun Classicorum (Chang-hai: Ex Typographia Missionis Catholicæ in orphanotrophio Tou-sè-wè, 1879).

⑤ E. C. Bridgman, *Chinese Chrestomathy in the Canton Dialect* (Macao: S. Wells Williams, 1841), pp.xx, xxx, 356–365.

Tabula VIII.ª Tympana.

Instrumenta musica.

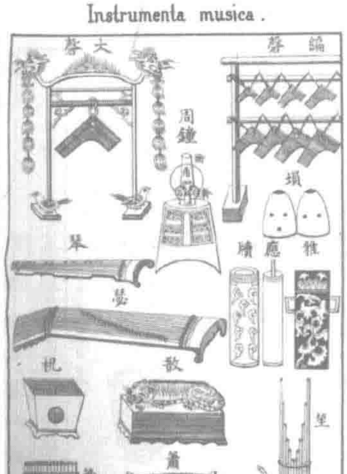


图 14.14



356 THE LIBERAL ARTS. [Chap. X.

Section Second.

MUSICAL INSTRUMENTS.

樂器類第二章

1. Music ranks as second of the six liberal arts. There are various methods of playing on the different kinds of musical instruments; some are played by blowing, others by thrumming, or sucking, striking and bowing; there are also several notes *hŏ, sz'*, *i, shâng, ch'ĭ, kung, fan, liu*, *u*, used in concert with the tones of the singer's voice, whether high or low, long or short; and thus music is made to contribute to man's pleasure and joy.

樂入六藝之次
諸樂奏法不同
有吹彈呼打拴
等法仍用合士
乙上尺工凡六
五等音使合歌
者之聲高低長
短相同能助人
吾樂也

2. When playing on the lute or harp, there are other rules to be observed; to show the order of moving the fingers, they employ such terms as mean *to sweep, to strike, to hook, to push*, etc., indicated by the [contracted] characters, ... For instance, [in the combined cha-

至於琴瑟則另
有他法以指分
次第用挑抹勾
剔等法乚木勹
丹是也如函則

Notes and Explanations.

Volumes would be necessary to contain a complete and full account of the musical instruments and musical art of the Chinese. Little beside a brief enumeration of their principal instruments is contained in this section. As lovers of pleasure, they have always had great respect for music, one of its principal promoters; and for tones and rhythm, the two essential elements of music and of song, they manifest great fondness. Allied to music, they have something that resembles dancing—it is termed *wŭ* or posture making, and is of two kinds, civic and martial. In the Sâm Ts'oi T'ú, there is a series of plates, exhibiting the various attitudes of the performer. Their writings on the subject of music, though hard to be understood, are very numerous; and they contain records of the art, in the earliest periods of their history, accompanied with drawings and descriptions of their instruments. Many of the most ancient are now disused. Often the instruments differ from any that are found in the west; and it must not be supposed, therefore, that in all cases where the same names have been adopted, the instruments are identical.

1. These nine characters are the names of the notes in Chinese music, corresponding to the *do, re, mi, fa*, &c.; the sounds of the characters are changed to accommodate them to this use. In writing vocal music, these characters are merely set down one after the other, which, when thus written, indicate only the pitch of the notes in a certain scale, leaving out altogether the two important particulars of length and absolute pitch, which are to be learned from the teacher's voice. The order of the notes in the Chinese scale is as given in the text. If the first or low-

图 14.15

裨治文之后论及中国音乐的是美国基督教卫斯理宗监理会（或称监理公会）（Methodist Episcopal Church South）传教士秦镇西。1868 年他将整部《乐记》翻译成英文，6 月 9 日在亚洲文会宣读，12 月发表在《皇家亚洲文会北中国支会会报》上（见图 14.16）：

NOTIONS OF THE ANCIENT CHINESE RESPECTING MUSIC.

A COMPLETE TRANSLATION OF THE YOK-KYI,

OR MEMORIAL OF MUSIC, ACCORDING TO THE IMPERIAL EDITION.*

BY DR. B. JENKINS.

CHAPTER I.

The Source of Music: Sounds proceed from the emotional nature.

As to the source of Music, it is from some emotion of the human mind that every musical air takes its rise, and these emotions are produced by exterior objects. As soon as an object strikes one, an emotion is produced, and the effect is manifested by sounds. As sounds thus respond to sentiments, a great variety is produced, and from this variety, what are called musical airs are formed. These airs being enriched with harmonious sounds, and accompanied with battle-axes, and standards formed of feathers and long hair,—the insignia of military power, and implements of military manœuvre,—that is called music.

图 14.16

秦镇西之后将《乐记》翻译成西文的还有后来成为牛津大学第一位汉学教授的传教士汉学家理雅各、[①]比利时东方学家哈里兹（Charles-Joseph de Harlez de Deulin, 1832—1899）（见图 14.17）、[②]和 1870 年就到华的在直隶东南教会任职的法国耶稣会士、汉学家顾赛芬（见图 14.18）。[③]

① James Legge, *The Sacred Books of China. The Texts of Confucianism, Part IV. The Li Ki* (Oxford: Clarendon Press, 1885).

② Charles-Joseph de Harlez de Deulin, "Miscellanees Chinoises, Deux Traites de la Musique. I. Le Li-Yo dy Sung-li Tsing-i. II. Le Yo-Ki," *Giornale della Societa Asiatica Italiana* 6 (1892), pp. 161–186.

③ Séraphin Couvreur, *Li Ki: Ou, Mémoires Sur Les Bienséances Et Les Cérémonies* (Ho Kien Fu: Imprimerie de la Mission Catholique, 1913), vol. 2, pp. 45–114.

MISCELLANÉES CHINOIS

DEUX TRAITÉS DE LA MUSIQUE

I.

Le Li-Yo du Sing-li tsing-i.

Dans un volume précédent du *Giornale della Società Asiatica Italiana* j'ai exposé les principes gouvernementaux tels qu'ils se trouvent dans le grand recueil philosophique intitulé *Sing-li tsing-i* ou « Sens pur du système de la Nature ». A cette occasion j'ai expliqué ce qu'était cet ouvrage, comment il avait été composé par ordre et sous la direction de l'empereur Kanghi [1], quelles en avaient été les principales éditions, les commentaires et le reste, de quels textes j'avais usé et ce qu'est la version mandchoue qui m'avait servi de point de comparaison continuel.

Je n'ai plus à revenir là-dessus; je puis et dois me contenter de renvoyer mes lecteurs à cette introduction qui servira naturellement à tous les extraits que l'on puisse faire de l'Encyclopédie philosophique du grand Empereur.

[1] Voir, pour des renseignements complets, notre livre: *L'école philosophique moderne de la Chine.* Introduction.

Giornale della Società Asiatica Italiana. — VI.° 11

图 14.17

CHAPITRE XVII. IO KI.

TRAITÉ SUR LA MUSIQUE.

ARTICLE I.

1. Tous les airs de musique ont leur origine dans le cœur de l'homme. Les sentiments du cœur sont excités par les choses extérieures. Lorsqu'un sentiment se produit en présence d'un objet, il se traduit par les sons de la voix. Un son en appelle plusieurs autres qui se mettent à l'unisson; et les sons se diversifient. Un ensemble de sons différents combinés avec art s'appelle air de musique ou modulation. Lorsqu'un air est exécuté avec divers

图 14.18

四、欧美的一些博物馆收藏的中国乐器：19—20世纪

19世纪中期后，欧美的一些没有到过中国的乐器收藏家以及一些新兴的博物馆也开始收藏中国乐器，同时也开始为其收藏的乐器编目出书。早期出版的这些介绍乐器的书籍主要有包括德裔英国音乐学家、乐器学家卡尔·恩格尔的《最古老的国家的音乐》（1864）、《乐器》（1876）、《音乐的神话与事实》（1876）等。① 恩格尔编纂的《南肯辛顿博物馆乐器目录长编》中也列举了第一届伦敦世博会创建的南辛顿博物馆中所收藏的古琴等中国乐器。② 这些出版物一般都有简单的解释和图示，有些甚至提供采自杜赫德、钱德明或阿理嗣（1884年后）著述的介绍和绘制精美的图例。如希普金斯（A. J.

① Carl Engel, *The Music of the Most Ancient Nations, Particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews* (London: John Murray, 1864); *Musical Instruments* (New York: Scribner, Welford, 1876); *Musical Myths and Facts* (London: Novello, Ewer and Co., 1876), Vol. 1.

② Carl Engel, *A Descriptive Catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum* (London: G. E. Eyre and W. Spottiswoode, 1874), p. 182.

Hipkins, 1828—1903）的《历史性的、珍奇的、独特的乐器》（1888）一书中就提供了以下绘制精美的中国乐器插图（见图 14.19）。①

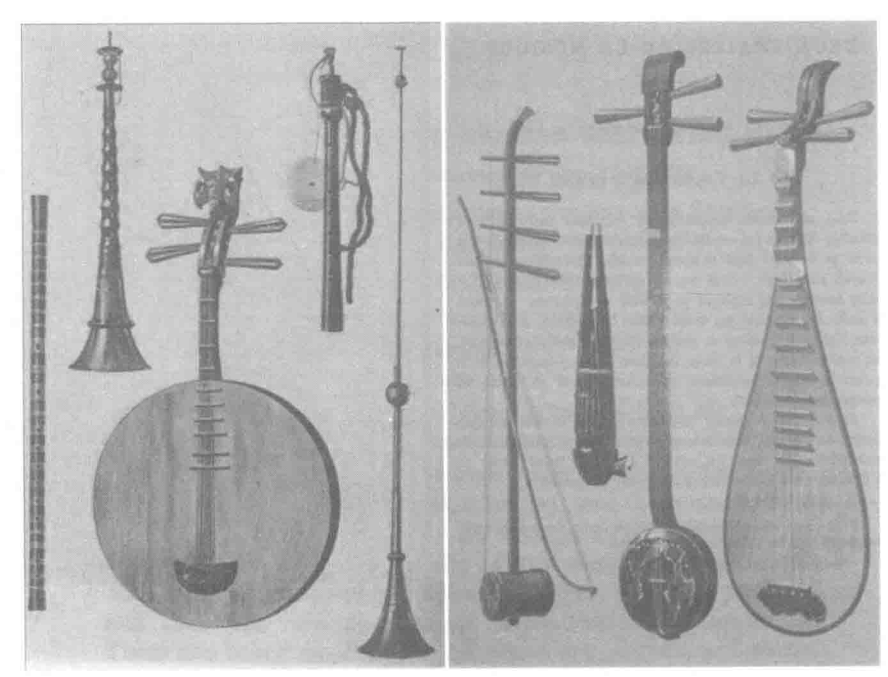


图 14.19

19 世纪下半叶，美国的收藏家和博物馆也开始收集中国乐器。如居住在纽约城的约翰・克罗斯比・布朗夫人（Mrs. John Crosby Brown, 1842—1918）从 19 世纪 70 年代起就开始收集世界各地的乐器。她收集乐器的渠道主要为在世界各地传教的宗教人士、她丈夫银行在世界各地的代办及美国驻外使节。② 她与中国驻美使节也有过交往。如 1887 年，布朗夫人和她丈夫就曾为清驻美公使张荫桓（1837—1900）夫妇及其一行举办欢迎酒会。③ 布朗夫人其与长子威廉姆・亚当・布朗（William Adam Brown）合编的《乐器及其家园》一书中（1888 年纽约首版）第一章介绍的就是中国音乐，还刊载了 21 幅

① A. J. Hipkins, *Musical Instruments, Historical, Rare and Unique* (London: A. and C. Black, 1925), p. xviii.

② Emanuel Winternitz, "The Crosby Brown Collection of Musical Instruments: Its Origin and Development", *Metropolitan Museum Journal* 3 (1970), p. 338.

③ Florence W. Asher, "Women, Wealth and Power: New York City, 1860–1900" (PhD thesis, City University of New York, 2006), p. 278.

中国乐器图例（见图 14.20）。[1] 1889 年，布朗夫人将她的乐器收藏全部都捐献给了纽约大都会艺术博物馆。[2] 之后，她又陆续收集并继续捐献。以她命名的“约翰·克罗比斯·布朗世界各民族乐器收藏”（The Crosby Brown Collection of Musical Instruments of All Nations）是现今世界上最丰富、最系统、也是规模最大的乐器收藏之一。[3]

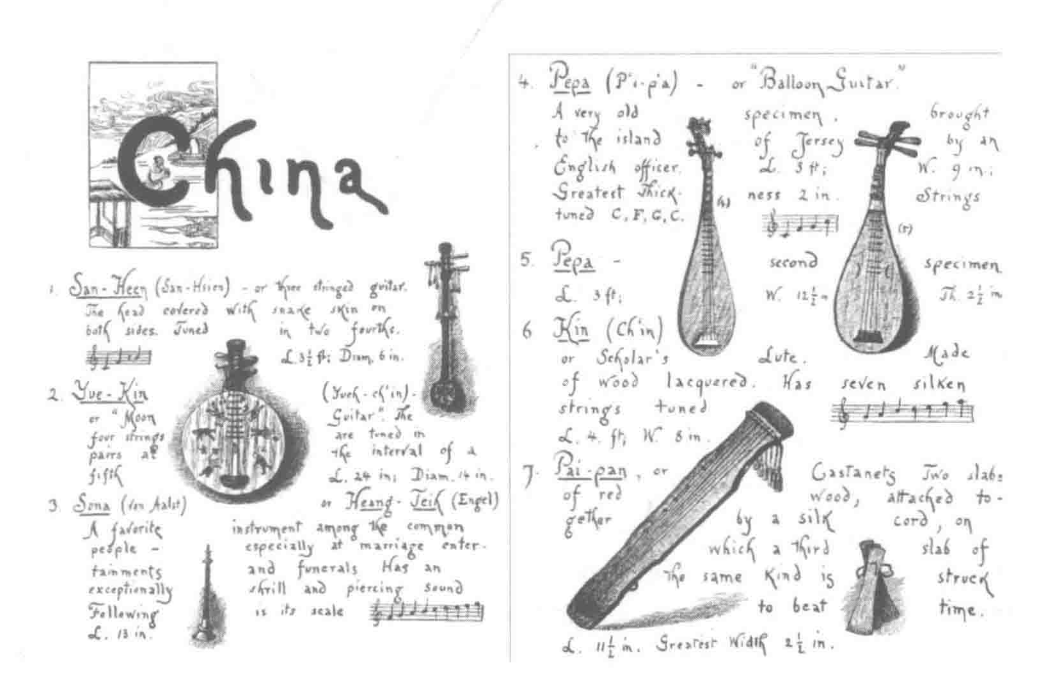


图 14.20

① Mary E. Brown and Wm. Adams Brown, *Musical Instruments and Their Homes* (New York: Dodd, Mead and Co., 1888), p. 4.

② 有关纽约大都会艺术博物馆 20 世纪初收藏的布朗夫人捐献的中国乐器，该馆 1903 年出版的馆藏目录中有详细的编目，见 *Catalogue of the Crosby Brown Collection of Musical Instruments of All Nations II Asia* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1903), pp. 15–27.

③ Laurence Libin, *American Musical Instruments in the Metropolitan Museum of Art* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1985), pp. 11–12. Emanuel Winternitz, “The Crosby Brown Collection of Musical Instruments: Its Origin and Development,” *Metropolitan Museum Journal* 3 (1970), p. 338.

五、欧美一些博物馆的中国音响、影像资料收藏：20世纪初期

清朝末年及民国初年，欧美各种类型的人文和自然科学考察团开始来中国进行实地考察，这些考察团在进行民族志学、考古学和语言学等方面研究的同时，也留下了一些有关中国民族民间音乐和戏曲的音响与影像资料。

就目前所见的资料可知，最早为中国民族民间音乐录音的是德裔美国人类学家、考古学家、汉学家、曾任美国芝加哥菲尔德自然历史博物院人类学馆主任的劳佛尔（见图 14.21）。[①] 劳佛尔 1901 年到 1904 年在率领席福探险队（Schiff Expedition）在华考察期间曾录制过一些民间歌曲、京剧唱段和皮影戏音乐，还在北京雍和宫录了一些藏族歌曲。他录制的多达 502 个蜡唱筒中，有 399 个唱筒保存在美国印第安纳大学伯明顿校区的传统音乐档案馆内。1900 年，柏林音响档案馆（Berliner Phonogramm-Archiv）成立后，劳佛尔于 1906 年将其所录的一部分录音（共 103 个蜡筒）寄给霍恩波士特尔（E. M. von Hornbostel, 1877—1935），以方便比较音乐学者研究。其中的一部分还被制成教学示范资料，在美国各大学中用到。[②] 劳佛尔所寄赠的大部分唱筒现在还保留在柏林音响档案馆中。[③] 劳佛尔关于中国的民间艺术的著述甚多，发表过关于中国人的鸽子哨、铜铃、铜鼓、铜镜的文章。[④] 他的音乐研究也颇得业内人士的青睐，日本东方音乐学家林谦三就对他的有关乐器名称词源的研究赞誉颇多。[⑤]

---

① 该馆已与 2015 年 6 月 23 日正式建成对外开放，该馆将永久展出从中国旧石器时代到现代的 350 件展品。

② George List and Kurt Reinhard eds., *The Demonstration Collection of E. M. von Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv* (New York: Ethnic Folkways Library FE 417, 1963).

③ Joanna Lee, "Wax Cylinders: Gems from the Early Twentieth Century," *ACMR Report* 13 (2000), p. 52.

④ Berthold Laufer, "The Chinese Pigeon Whistles", *Scientific American*, New Series 98 (1908), p. 394; "Chinese Bells, Drums and Mirrors," *Burlington Magazine* 57 (1930), pp. 183-187.

⑤ 林谦三著，钱稻孙译：《东亚乐器考》（北京：人民音乐出版社，1995 年版），第 3 页。



图 14.21

劳佛尔之后来中国采录过中国音乐，并将在华所录中国音响资料交给柏林音响档案馆的还有上海同济大学医学教授克劳德·杜波里斯-雷蒙德（Claude du Bois-Reymond）的太太玛丽·杜波里斯-雷蒙德夫人（Marie du Bois-Reymond）、比利时圣心会传教士欧斯特神父（Joseph van Oost, 1877—1939）[①]、德国汉学家赫伯特·穆勒（Herbert Müller, 1885—1966）、德国驻华领事佛瑞兹·魏司（Fritz Weiss, 1877—1955）[②]、德国东方学家佛迪南德·莱辛（Ferdinand Lessing, 1882—1961）[③]、同济大学医学教授安东·沃德耶（Anton J. Waldeyer, 1901—1970）等。此外，丹麦探险家亨宁·哈士纶（Henning Haslund-Christensen, 1896—1948）[④]及其后继者瑞典人高斯塔·蒙泰尔（Gosta Montell, 1899—1975）于 1927 年至 1930 年

① 欧斯特神父保存在柏林音响档案馆的中国音响资料是他 1909 年 2—3 月在蒙古地区录制的来自山西、陕西、甘肃及河北的汉族人的歌曲，共 10 个音筒。

② 魏司 1912 年录制了 9 个音筒。1913—1914 年他又深入四川少数民族地区录制 40 个音筒。

③ 曾在北大任教、后任加利福尼亚大学伯克利分校东方语言系教授的佛迪南德·莱辛于 1930—1933 年随斯文赫定的中国西北探险队考察时录制了 71 个音筒。Joanna Lee, “Wax Cylinders: Gems from the Early Twentieth Century”, *ACMR Report* 13 (2000), pp. 52–58.

④ 1935 年，哈士纶（Henning Haslund-Christensen）《蒙古的人与神》的英译本（*Gods in Mongolia*）在伦敦出版，该书对其 1927—1930 年随中瑞中国西北科学考察团在蒙古地区接触的土尔扈特部落的音乐生活多有提及。第二卷第四章甚至以“蒙古人的音乐”为题。

间录制的蒙古土尔扈特部落的音响资料，也可在柏林音响档案馆内见到。[①] 玛丽·杜波里斯-雷蒙德夫人在中国居住的六年期间（1908—1914 年）共在北京、宁波、青岛和上海等地录制了 51 个音筒，此外，她还留有手稿《中国音乐札记》一部。其中记有她对中国城乡的音乐活动细微的观察。该手稿最初保留在美国罗格斯大学图书馆，属于“科特·萨克斯搜藏”的一部分。加州大学洛杉矶分校民族音乐学院档案馆有复印本。[②] 赫伯特·穆勒留存在柏林音响档案馆的不仅有 100 个音筒，还有他写给霍恩波士特尔的关于在北京录制古琴曲的珍贵记录。[③]

柏林音响档案馆保存的中国音乐录音，并非都是录制者在实地所录，也有些是早期的商业性音响制品，如奥地利社会学家、人类学家理查德·特恩瓦尔德（Richard Thurnwald, 1869—1954）的 11 个蜡制音筒，就是他在 1906 年的中国、新加坡、马尼拉之行中购买的商业性录音。[④]

熟悉人类学研究的人都知道俄国人类学家史禄国（S. M. Shirokogoroff, 1887—1939）对满族社会组织研究的贡献。[⑤] 但很少有人知道他的夫人伊丽莎白·施洛克格洛夫（Elizabeth N. Shirokogoroff）还是较早为中国民间音乐录音记谱的西人。从 1915 年到 1917 年，史夫人在北京和上海居住期间，以及随丈夫在东北鄂温克族和鄂伦春族等地进行民族志学、考古学和语言学调查期间，搜集并采录了一些北京街头小商贩的叫卖声和通古斯语族萨满教音乐素材，并为之记谱（见图 14.22）。史夫人也很有保存资料的先见意识，据她自己说，她所录制的一大部分的录音都存在了圣彼得堡俄罗斯科学院的人类学民族学博物馆。[⑥]

---

① 王雨桑：《哈士纶中国蒙古探险录音档案寻踪》载《音乐研究》2009 年第 1 期，第 20–21 页。

② Fredric Lieberman, *Chinese Music: An Annotated Bibliography* (New York: Garland Publishing, 1979), p. 81.

③ 关于赫伯特·穆勒在 1912—1913 年期间录制的 100 个音筒，见 Lee, “Wax Cylinders: Gems from the Early Twentieth Century,” pp. 56–57. 关于穆勒在北京录制古琴曲及写给霍恩波士特尔的信，见严晓星：《七弦古意——古琴历史与文献丛考》（北京：故宫出版社，2013 年版），第 128 页。

④ Lee, “Wax Cylinders: Gems from the Early Twentieth Century,” p. 53.

⑤ 费孝通：《人不知而不愠——缅怀史禄国老师》载《读书》1994 年第 4 期，第 41–45 页。

⑥ E. N. Shirokogoroff, “Folk Music in China”, *China Journal of Science & Arts,* 2. 2 (March, 1924), p. 118.



图 14.22

除了音响资料外，欧美的一些档案馆还保存着一些中国音乐的珍贵的影像资料。据英裔美国民族音乐学家李海伦（Helen Rees）的研究，美籍奥地利植物学家、语言学家约瑟夫·洛克（Joseph F. Rock, 1884—1962）20 世纪 40 年代所摄制的包括纳西族东巴仪式、乐舞的无声电影，就分别保存在德国柏林图书馆（Staatsbibliothek zu Berlin）、美国西雅图华盛顿大学图书馆、美国华盛顿市美国地理学协会研究图书馆音像资料部。洛克拍摄的许多珍贵的照片（包括纳西族东巴仪式和藏族喇嘛教所用的乐器、舞蹈、宗教仪式等），21 世纪初期被整理为图片集重新出版。[①] 劳佛尔 1923 年在芝加哥出版的一本题为《东方戏剧》的 59 页的小册子，其中也有皮影戏人物、藏戏和宗教戏剧照片多幅（见图 14.23）。[②]

① 李海伦：《1949 年前中国西南地区音乐研究的外文资料》载《中国音乐学》2005 年第 1 期，第 27 页。

② Berthold Laufer, *Oriental Theatricals* (Chicago: Field Museum of Chicago, 1923). 关于劳佛尔的中国录音及其背景，见 Hartmut Walravens, "Popular Chinese Music a Century Ago: Berthold Laufer's Legacy," *Fontes Artis Musicae* 47.4 (2000), p. 349.



图 14.23

可贵的是，这些录于清末民初的录音、影像，其采录地点涵盖了中国大部分疆域，包括浙江、山东、河北、四川、云南、广东、上海、北京、内蒙古和西藏。涉及的音乐内容有古琴曲、宫廷雅乐、戏曲、曲艺、宗教歌曲、器乐曲、商贾小调、民间歌谣等。有些音响和影像资料是经过录制者长期深入相关地区，经过多次录制，才得以保存下来的。如魏司的四川船工号子是他 1913 年在成都德国领事馆任领事时经过多次努力才录制成的。[①] 魏司 1913 年在四川的凉山地区考察时也采录过当地的民间音乐。1877 年出生于瑞士苏黎世的魏司，早年在柏林大学的东方研究会学习法律和中文，1899 年来华。先是在青岛做海关官员，后调到德国领事馆任领事。在派驻四川期间，他开始接触彝族文化，并产生了考察大凉山地区的念头。1913 年 11 月他和新婚的妻子秘密游览了凉山地区，穿过了现今被称为大柏（或叫作哦片亭）和马鞭（马片亭）的地区。用最早的录音装置——爱迪生留声机——把一些歌曲录到蜡筒上。2005 年 8 月，魏司的孙女塔马拉·魏司（Tamara Wyss）曾将魏氏所拍摄的一些照片和录制的音响在四川凉山美姑县举办的“第四届国际彝学研讨会”上

① George List and Kurt Reinhard eds., *The Demonstration Collection of E. M. von Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv* (New York: Ethnic Folkways Library FE 417, 1963), p. 24.

予以介绍。[①] 2009 年，四川大学出版社根据魏司夫妇留下的文字和影像资料出版了中、德、英三种文字的《巴蜀老照片——德国魏司夫妇的中国西南记行》一书。[②]

值得注意的是，这些音像资料的确为欧洲当时的“扶手椅”音乐学者们提供了原始材料，正是由于有了这些音响资料，早期的比较音乐学者才对中国的民族民间音乐有了比较切合实际的研究。如德国人艾瑞克·费舍尔（Erich Fischer, 1887—1977）1910 年提交给柏林大学的博士论文《关于中国音乐的研究》就用到了这些录音。这篇论文通过对劳佛尔和雷蒙德夫人等人于 20 世纪初在上海和北京等地录制的音响（其中有笛、笙、扬琴、二胡、月琴和琵琶曲，以及为皮影戏演出伴唱的京剧唱段）记谱及形态分析研究，开创了利用中国音乐唱筒提供的实际音响来研究中国当代民间音乐的先例（见例 15.24）。[③]

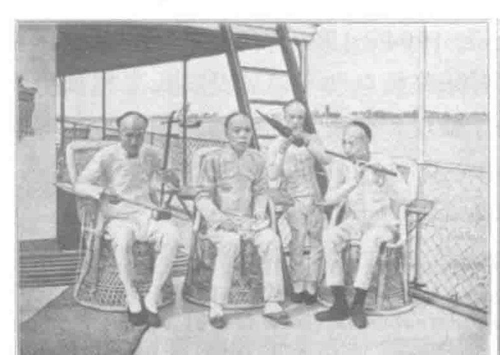



图 14.24

① 1914年魏司夫妇来到了昆明并设立了云南地区的第一个德国领事馆。1917年，他们由于第一次世界大战不得不离开中国。魏司在20年代被任命为驻埃塞俄比亚大使和驻一些拉丁美洲国家的大使。详见塔马拉·魏司（Tamara Wyss）：《声像传达：1912年的诺苏社会之旅》（Photographs and Sound Recordings: A Short Journey to the Nuosu in 1912），《第四届国际彝学研讨会——二十世纪的毕摩文化、传统知识与生态系统的可持续性》（2005 年 8 月 19—24 日·中国凉山美姑）。http://iel.cass.cn/yistudies/lwty/w-8.htm. (Accessed 2013-02-19).

② Tamara Wyss, *Yesterday in the Land of Ba and Shu: Travels of Hedwig and Fritz Weiss in Southwest China* (Chengdu: Sichuan University Press, 2009).

③ E. Fischer, “Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik” (aus dem Phonogrammarchiv des psychologche Instituts der Universität zu Berlin) (Leipzig: Breitkopf und Hätel, 1910). 该文后来又刊载在*Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 122 (1911), pp. 153–206. 参见金经言：《几部研究中国音乐的西文著作》载《中国音乐》1995年第3期，第15页。

费舍尔完成论文之后不久，有“比较音乐学之父”之称的霍恩波士特尔，也根据柏林音响档案馆所收藏的这些中国音乐录音，撰写了有关中国传统曲牌《朝天子》研究的长篇论文（见图 14.25）。[①] 著名乐器学家科特·萨克斯（Curt Sachs,1881—1959）在其经典著作《乐器史》参考引用了杜波里斯-雷蒙德夫人的《中国音乐札记》。[②] 在其《比较音乐学》一书中，萨克斯也援引了魏司的四川船工号子作为谱例。[③] 1912 年，比利时圣母圣心会传教士欧斯特神父在《人类学》杂志上连载了他在 20 世纪初期在内蒙古收集、记录的鄂尔多斯、土默特地区的民间音乐研究。[④] 1935 年，哈士纶《蒙古的人与神》的英译本在伦敦出版，该书对其 1927—1930 年随中瑞中国西北科学考察团在蒙古地区接触的土尔扈特部落的音乐生活多有提及并附有多幅图例。第二卷第四章甚至以“蒙古人的音乐”为题。[⑤] 1943 年，《蒙古人的音乐——第一部分：东蒙》论文集在瑞典斯德哥尔摩出版。[⑥] 其中收录的由音乐人类学家鄂内斯特·艾姆舍依默尔（Ernest Emsheimer, 1904—1989）所写的《蒙古音乐及乐器初探》和《亨宁·哈士纶的东蒙古音乐集锦》两文，就是艾氏“根据哈士纶采集的资料，对蒙古族音乐及乐器进行整理和分析研究的结论报告……和哈

---

① E. M. von Hornbostel, “*Ch'ao-t'ien-tze*. Eine chinesische Notation und ihre Aüsfhrungen,” *Archiv für Musikwissenschaft,* 1 (1919), pp. 477–498.

② Curt Sachs, *The History of Musical Instruments* (New York: W. W. Norton, 1940), pp. 165, 174.

③ George List and Kurt Reinhard eds., *The Demonstration Collection of E. M.von Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv* (New York: Ethnic Folkways Library FE 417, 1963), p. 24.

④ Joseph van Oost, “Chansons populaires chinoises de la region sud des Ortos,” *Anthrops* 7 (1912), pp. 161–193, 373–388, 765–782, 893–919. 英文关于欧斯特神父的生平及其在鄂尔多斯等地传教活动的研究，可参见 Ann Heylen, *Chronique du Toumet-Ortos: Looking through the lens of Joseph Van Oost, Missionary in Inner Mongolia, 1915–1921* (Louvain: Leuven University Press, 2004). 李亚芳：《透过文本：对西方传教士记录的鄂尔多斯音乐的历史民族音乐学考察与研究》（中央音乐学院博士论文，2011年）是近期关于欧斯特及其音乐采风活动的专门研究。

⑤ Henning Haslund Christensen, *Men and Gods in Mongolia* (London: Kegan Paul, 1935). 该书有中文译本，见[丹]亨宁·哈士纶著，徐孝祥译：《蒙古的人和神》（乌鲁木齐：新疆人民出版社，1999 年版）。关于哈士纶之生平及其业绩，见 “Obituary: Henning Haslund Christensen,” *Journal of the Royal Central Asian Society* 36.1 (1949), pp. 6–7.

⑥ Henning Haslund Christensen, *The Music of the Mongols: Part 1, Eastern Mongolia. Reports from the Scientific Expedition to the North-western Provinces of China under the Leadership of Dr. Sven Hedin* (Stockholm: Tryckeri Aktiebolaget Thule, 1943).

士纶采集的蒙古民歌录音的记谱。”[①] 更有意义的是，新近完成的一篇专门研究四川船工号子的博士论文中，作者也多次引用到魏司的音响及影像资料。[②]



图 14.25

六、来华西人与20世纪初中国音乐研究多元化

进入 20 世纪之后，西方研究中国音乐文化的著述不仅在数量上明显增多，在研究方法及研究成果的质量上也有提高。研究水平的提高在很大的程度上得益于专业汉学家的加入。19 世纪末 20 世纪初出版的几部西方汉学家的西文著作甚至得到了东方学者的赞誉。因著《隋唐燕乐调研究》而受到郭沫若特别推荐的日本东方音乐学者林谦三在谈到东亚乐器研究的现状时甚至说：“但凡称得上专门的研究，几无不出于中国学专家之手。”林谦三还特别举出他认为出色的西方学人，如“研究十二律的沙畹、研究箜篌的伯希和、研究笙的伊斯莱克（F. W. Eastlake）、研究铜鼓的德赫鲁（J. J. M. de Groot）、研究乐器名称的语源的劳佛尔（B. Laufe）、研究琴的高罗佩诸氏”，在他的眼里，这些欧洲汉学家“全都是赫赫有名的中国学或东方学的专家。这一些学者们的研究劳绩——每一篇论文都的确是优秀的”。[③]

以上林谦三的这些赞誉之词是有坚实的事实根据的。汉学家对中国音乐

① 王雨桑：《哈士纶中国蒙古探险录音档案寻踪》载《音乐研究》2009 年第 1 期，第 16 页。关于艾姆舍依默，见 Albrecht Schneider, “In memoriam Ernest Emsheimer (1904–1989),” *Jahrbuch für Volksliedforschung* 35 (1990), pp. 110–113.

② Igor Iwo Chabrowski, “‘Tied to a Boat by the Sound of a Gong’: World, Work and Society Seen through the Work Songs of Sichuan Boatmen (1880s – 1930s)” (PhD thesis, European University Institute, 2013).

③ [日]林谦三著，钱稻孙译：《东亚乐器考》，第 3 页。

的研究不仅以深度见称，在选题上也能突破常规，打破一国一域及专业学科的束缚。在研究方法和取材上，他们继承了欧洲汉学所开创的文献研究法，利用中国、波斯-阿拉伯及印度文献来研究中外关系。加上这些作者大多受过西方古典人文教育，大多有过在中国居住和工作的经历，使得他们在材料的解析上和研究方法上均有所突破，所发表的研究成果给人以耳目一新的感觉。以出版年代为序，1889 年初来华的法国汉学家沙畹在译注了《史记》中的《乐书》之后，运用他的希腊拉丁古典学识，写了《中国音乐和希腊音乐的关系》长文，提出了深为国人不满，但在西方学界影响深远的“中国古代音乐来自希腊”说。[①] 1901 年，荷兰汉学家德赫鲁（J. J. M. de Groot, 1844—1921）专门研究中国及东南亚地区的铜鼓的《东印度群岛和东南亚细亚大陆的古铜鼓》一文在《东方语言研究所报告》学刊上发表，指出“铜鼓初发于中国广东西南地方，为其他蛮族所铸”。[②] 1902 年，曾在南京和北京住过一年的奥地利数学家、天文学家、汉学家瞿乃德（Franz Kühnert, 1852—1918）在发表了一系列中国哲学研究论文之后[③]，发表了《中国音乐和匈牙利音乐之间存在着联系吗？》一文，首次对中匈音乐之间的联系进行了讨论。[④] 1928 年，在成都华西协和大学任文学院院长的美国浸信会传教士费尔朴斯博士（Dryden L. Phelps）也曾就音乐在柏拉图与孔子德育教育体系中的位置在《皇家亚洲文会

---

① Édouard Chavannes, “Des rapports de la musique grecque avec la musique chinoise.” In *Les Mémoires historiques de Se-Ma Tsien* (Paris: Ernst Leroux, 1895–1905), Vol. 3, pp. 230–319, 605–645. 关于沙畹“中国音乐来自希腊说”之影响，国外已有多名学者论及，参见 Lothar von Falkenhausen, *Suspended Music: Chime-bells in the Culture of Bronze Age China* (Berkeley: California University Press, 1993), pp. 227, 304. Robert Bagley, “The Prehistory of Chinese Music Theory,” *Proceedings of the British Academy* 131 (2005), p. 85.

② J. J. M. de Groot, “Die antiken Bronzepauken im Ostindischen Archipel und auf dem Festlande von Südostasien”, *Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen* 4.1 (1901), pp. 76–113. 该文发表后不久就被翻译成日文，刊载在日本《史学杂志》13 (1902), pp. 245–261.

③ 论文详目见何乏笔、古心鹏编：《德语之中国哲学研究书目（至 2006 年）》载《中国文哲研究通讯》2007 年第 2 期，第 92 页。

④ Franz Kühnert, “Bestehen Beziehungen zwischen chinesischer und ungarischer Musik,” *Keleti Szemele* 3 (1902), pp. 1–13. 参见金经言：《几部研究中国音乐的西文著作》载《中国音乐》1995 年第 3 期，第 15 页。关于瞿乃德及其汉学研究，参见 W. South Coblin, “Franz Kuhnert and the phonetics of late nineteenth-century Nankingese,” *Journal of the American Oriental Society* 128.1 (2008), pp. 131–137.

北中国支会学报》上发表文章。[①]

汉学家外，专业的音乐学家在 20 世纪初也开始关注中国音乐。法国音乐学家、乐评家路易·拉卢瓦就是一例。拉卢瓦有关中国音乐的著述有《中国音乐》专著一部、长篇学术论文《淮南子与音乐》和介绍性的短文三篇。拉氏的其他著述中对中国音乐也时有提及，特别是他的《中国镜》一书中，对他 20 世纪 30 年代初应邀华时观赏京剧、聆听古琴、会见梅兰芳、看刘天华表演等都有描述。[②] 他 1914 年发表在欧洲早期汉学专刊《通报》上的长篇论文《淮南子与音乐》[③]由“古时的音乐”“理论”“实践”三大部分组成。除将《淮南子》全文翻译外，拉卢瓦在“引言”部分还介绍了作者淮南王刘安的生平及时代背景、刘安对“道”的爱好、《淮南子》一书的性质、所用的版本及注释者高诱对《淮南子》学说的评价等。[④]

七、关于中国戏剧的论著

自 19 世纪开始，西人关于中国戏剧著书立说的也不少，王光祈在其向波恩大学提交的博士论文《论中国古典歌剧》（1934）中，所用的参考书就包括了法国人巴赞 1838 年在巴黎首版的《中国戏剧》（见图 14.26）[⑤]，德国戏剧家戈特沙尔的《中国人的剧场和戏剧》（1887）[⑥]，英国汉学家斯坦顿（William Stanton）的《中国戏本》（1899）[⑦]，朱家健撰写、俄国艺术家雅各布雷夫（Alexandre Jacovleff, 1887—1938）绘图的《中国戏谈》（1922）（见图 14.27）[⑧]，美国人祖克尔（A. E. Zucker, 1890—1971）的《中国戏剧》（1925）[⑨]，美国人阿林顿（L. C. Arlington, 1859—1943）的《中国戏曲》

---

① Dryden L. Phelps, “The Place of Music in the Platonic and Confucian Systems of Moral Education,” *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society* 59 (1928), pp. 128–145.

② Louis Laloy, *Mirror of China*, translated by Catherine A. Phillips (New York: Alfred A. Knopf, 1936).

③ Louis Laloy, “Hoai-Nan Tze et la musique,” *T'oung Pao* 15 (1914), pp. 501–530.

④ 详见宫宏宇、温永红：《法国奇人拉卢瓦和他的〈淮南子与音乐〉》载《南京艺术学院学报》2011 年第 3 期，第 25–35 页。

⑤ Antoine Pierre Louis Bazin, *Théâtre chinois* (Paris: Imprimerie royale, 1838).

⑥ Rudolf von Gottschall, *Das theater und drama der Chinesen* (Breslau: E. Trewendt, 1887).

⑦ William Stanton, *The Chinese Drama* (Shanghai: Kelly and Walsh, 1899).

⑧ Alexandre Jacovleff, *Le théâtre Chinois* (Paris: Brunoff, 1922).

⑨ Adolf Eduard Zucker, *The Chinese Theater* (Boston: Little Brown and Company, 1925).

（1930）[①]等。除了专著外，1917 年，英国浸理会传教士库寿龄（Samuel Couling, 1859—1922）在其花了几十年心血编成的《中国百科全书》中对中国戏剧、音乐及乐器也都有词条介绍。[②] 1885 年来华的英国循道会教士高葆真（William A. Cornaby, 1860—1921）在 1919 年也发表过《中国古代戏剧及歌舞杂记》一文。[③] 20 世纪 20 年代关于中国戏剧论述最详细者，无疑是法国人苏苏利埃·德·莫朗 1926 年出版的《现代中国戏剧》一书。[④] 此书中不仅有近 30 幅珍贵的照片（包括谭鑫培、王瑶卿、杨小楼、梅兰芳等名角的舞台和便装照，20 世纪初北京演艺场所、街景、海报）及京剧乐器图例，更可贵的是书中含有 60 多页的翻译成五线谱的京剧曲牌谱例。

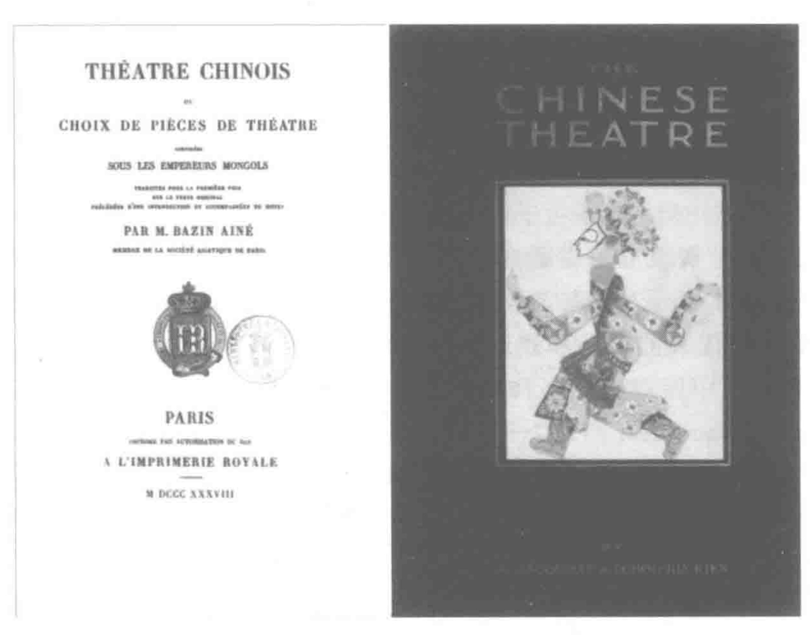


图 14.26　　图 14.27

① Lewis Charles Arlington, *The Chinese Drama: From the Earliest Times Until Today, A Panoramic Study of the Art in China, Tracing Its Origin and Describing the Accompanying Music and Musical* Instruments (Shanghai: Kelly and Walsh, 1930).

② Samuel Couling, *Encyclopaedia Sinica* (Shanghai: Kelly and Walsh, 1917), pp. 148–149, 385–390.

③ William A. Cornaby, "Notes on the Chinese Drama and Ancient Choral Dances," *New China Review,* 1.1 (1919), pp. 57–70.

④ George Soulié de Morant, *Théâtre et musique modernes en Chine* (Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1926).

八、文庙祭祀礼乐及所用乐器

1899 年，英国安甘立会华中教区主教慕稼谷在《皇家亚洲学会北中国支会学刊》上发表了《半年一度的祭孔典礼》一文。此文不仅对杭州府文庙丁祭仪式过程叙述甚详，对仪式中所用的乐器、仪仗及所表演的钟鼓乐、颂歌和舞蹈也有细致的阐述，其中还包括六首赞唱词的翻译。与钱德明所用资料均取自朱载堉《乐律全书》一书的做法不同，该文用到了《文庙丁祭谱》《文庙祀典考》《阙里纂要》《皇朝祭器乐舞录》。[①]

可能是受其父影响，慕稼谷在杭州出生、后来成为剑桥大学汉学教授的儿子慕阿德也对中国仪典仪式中所用的乐器产生了浓厚的兴趣。1908 年，他用一年时间写成的近 200 页的长文《中国乐器及其他响器的名录》在《皇家亚洲文会北中国支会学报》以特刊的形式发表。[②] 该文的写作得到了中外学者——特别是英国乐器收藏家高尔品（Francis W. Galpin, 1858—1945）——的大力帮助。高尔品自己也收藏了一些中国乐器，他的乐器收藏后来在 1916 年大部分卖给了波士顿美术博物馆。[③] 慕阿德文后所附的一些乐器图示甚至是直接取自高尔品的收藏。慕阿德《中国乐器及其他响器的名录》发表后不仅引起了汉学界的注意，也成了西方乐器学界所关注的焦点，旋即成为早期研究中国音乐的必读书。1989 年，荷兰的 Frits Knuf 出版社还将其作为“民族音乐学研究史料丛刊”之一部分重新出版。[④]

慕阿德对中国音乐资料西渐的贡献并不仅限于介绍中国乐器，他在中国音乐文献翻译上所做的工作也同样值得注意。慕阿德在中国古代音乐文献的翻译与诠释方面所做的工作主要体现在三篇关于元代传入键盘乐器史料的翻译：《元史·礼乐志》中“宴乐之器”有关兴隆笙的记载（见图 14.27）；陶宗仪《南村辍耕录》卷五有关兴隆笙的描述；王袆《王忠文公集》中的《兴隆笙

① G. E. Moule, “Notes on the Ting-chi, or Half Yearly Sacrifice to Confucius,” *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society* 33 (1899/1900), pp. 120–156.

② Arthur Christopher Moule, “A List of the Musical and Other Sound Producing Instruments of the Chinese,” *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society* 39 (1908), pp. 1–160.

③ Harrison Ryker, “Preface,” in A. C. Moule, *A List of the Musical and Other Sound Producing Instruments of the Chinese* (Buren: Frits Knuf Publishers, 1989), pp. ix–x.

④ A. C. Moule, *A List of the Musical and Other Sound Producing Instruments of the Chinese* (Buren: Frits Knuf Publishers, 1989).

颂·并序》（见图 14.28）。通过翻译对比这些有关兴隆笙的记载，慕阿德于 1926 年在英国和爱尔兰《皇家亚洲研究学刊》上发表了《中国中世纪的管风琴》一文和随后的一些相关札记。[①]

图 14.27

图 14.28

九、铜鼓

进入 20 世纪后与此同时，西方的一些考古学家、人类学家及乐器学家开始到中国进行考察和研究。他们除收集资料带回欧美外，其研究成果也在汉学、考古学和人类学刊物上发表，有时也在主流音乐学刊刊载。如德裔汉学家夏德（Friedrich Hirth, 1845—1927）1904 年发表的论文《中国古代的铜鼓》[②]，罗伯特·马尔克斯（Robert W. Marks）和费雷德里克·马腾斯（Frederick H. Martens）在美国《音乐季刊》上发表的《古代中国的乐器》和

① A. C. Moule, "A Western Organ in Medieval China," *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* 58.2 (1926), pp. 193–206, 726–727.

② Friedrich Hirth, "Chinesische Anscichten über Brozetrommeln," in *Mitteilungen Seminars für Orientalische Sprache zu Berlin* 7.1 (1904), pp. 200–262.此文于同年在莱比锡出单行本。

《中国神话与传奇中的音乐》等。[①] 夏德以翻译和注释中国古代文献为主的《中国古代的铜鼓》一文在柏林发表后，还在莱比锡出过单行本。[②] 20 世纪二三十年代就中国乐器撰文的还有创办汇文书院的美国传教士教育家、收藏家福开森（John Ferguson, 1866—1945）、美国宾夕法尼亚大学博物馆馆员海伦·佛纳德（Helen E. Fernald, 1891—1964）。前者发表过关于 1929 年在山西发现的两个铜鼓的论文。后者著有关于宾夕法尼亚大学博物馆所藏早期中国石碑上所刻古代中国乐器图像的长文。[③] 以上提到的劳佛尔也发表过《中国钟、鼓与铜镜》等文章。[④]

十、中国民间音乐习俗、民歌民谣

除对中外音乐交流、中国古代乐论、中国音乐体系、中国乐器、中国戏剧著文外，世纪之交来华的西人的研究也涉及中国仪式音乐、仪式剧与民间生活中所用的音乐，如街头小贩叫卖声、童谣、小调等[⑤]，甚至有一些关于鸽哨的研究。如劳佛尔早在 1908 年就在《科学的美国人》杂志上发表过《中国人的鸽子哨》一文。[⑥] 1920 年出生在江西牯岭，从小在北京长大的美国人哈内德·胡思（Harned Pettus Hoose, 1920—1980）也出版过一本题名为《北京鸽子与鸽子哨》的小册子。[⑦]

虽然 1949 年以前西人有关中国音乐文化的论述，除了注重文人雅士、宫廷大夫、宗教礼仪及祭祀习俗外，还大多留意在市井坊间广为流行的世俗音

---

① Robert W. Marks, “The Musical Instruments of Ancient China,” *Musical Quarterly* 18.4 (1932), pp. 593–607.Frederick H. Martens, “Music in Chinese Fairytale and Legend,” *Musical Quarterly* 8.4 (1922), pp. 528–554.

② Friedrich Hirth, *Chinesische Anscichten über Brozetrommeln* (Leipzig: Harrassowitz, 1904).

③ John Ferguson, *Two Bronze Drums* (Peiping: [n.p.], 1932). Helen E. Fernald, “Ancient Chinese Musical Instruments: As Depicted on Some of the Early Monuments in the Museum,” *University of Pennsylvania Museum Journal* 17 (1926), pp. 325–371. 该文后由宾夕法尼亚大学博物馆出单行本，后又收入萧乾编：《千弦琴》（*A Harp with a Thousand Strings*）(London: Pilot Press, 1944), pp. 395–440.

④ Berthold Laufer, “Chinese Bells, Drums and Mirrors,” *Burlington Magazine* 57 (1930), pp. 183–187.

⑤ Caroline Singer, “Peking Clangor: Noise No Longer Alien When Resolved into the Melody of Humble Living,” *Asia* 24.2 (1925), pp. 1080–1083, 1092–1094.

⑥ Berthold Laufer, “The Chinese Pigeon Whistles,” *Scientific American*, New Series 98 (1908), p. 394.

⑦ H. P. Hoose, *Peking Pigeons and Pigeon-Flutes* (Peping: College of Chinese Studies, California College in China, 1938).

乐，但早在 19 世纪六七十年代，来华西人也已开始留意中国各地的民谣俚曲。香港的《中日释疑》和《中国评论》早在 19 世纪 60 年代起就开始刊有德国巴色会传教士欧德理（Ernest J. Eitel, 1838—1908）等讨论客家民歌的文章。[①] 只是此间发表的无论是专著还是论文几乎都只注重从社会和民俗的角度翻译和介绍民歌歌词。有些虽提到民间音乐，如晚清来华的翻译馆学生，后成为英国领事官的嘉德乐（C. T. Gardner, 1842—1914）在一篇发表于 1873 年的论文中就谈到他在宁波听到的他认为与海外流传的《茉莉花》属于同宗的民间歌曲《牡丹花》，但他在论文中只提到了他的猜测，并没有提供谱例。[②] 再如 1899—1915 年任意大利使馆汉文正使的威达雷（Guido A. Vitale, 1872—1918）在 19 世纪末和 20 世纪初出版的中国民歌集。其中他 1896 年编辑出版的《北京儿歌》中收有北京地区歌谣 170 首之多，但书中一个乐谱都没有包括。[③]

当然也有例外，如寓沪海关官员司登德在 1871 年 6 月发表的题为《中国歌曲》的论文中就包括了司登德在中国街头听到的歌谣五首：《王大娘》《十二月歌谣》《烟花柳巷》《玉美针》《小刀子》。他将这些歌谣翻译成英文，并将每首曲调用五线谱记了下来。[④] 美国美以美会传教士何德兰（Isaac Taylor Headland, 1859—1942）在其 1900 年编辑出版的中国童谣《孺子歌图》一书中也附有少量谱例（见图 14.29）。[⑤]

---

① E. J. Eitel, "Ethnographical Sketches of the Hakka Chinese: Popular Songs of the Hakkas," *Notes and Queries on China and Japan* 1 (1867), pp. 113–114, 129–130, 146–146; "Hakka Songs," *China Review* 11 (1882), pp. 32–33; 12 (1883), pp. 193–195; 13 (1884), pp. 20–23.

② C. T. Gardner. "Chinese Verse," *China Review* 1.4 (1873), pp. 252–254.

③ Guido Vitale, *Pekinese Rhymes* (Peking: Pei-T'ang press, 1896).

④ George Carter Stent, "Chinese Lyrics," *Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society* 7 (1871), pp. 93–135.

⑤ Isaac Taylor Headland, *Chinese Mother Goose Rhymes* (New York: Fleming H. Revell Company, 1900).

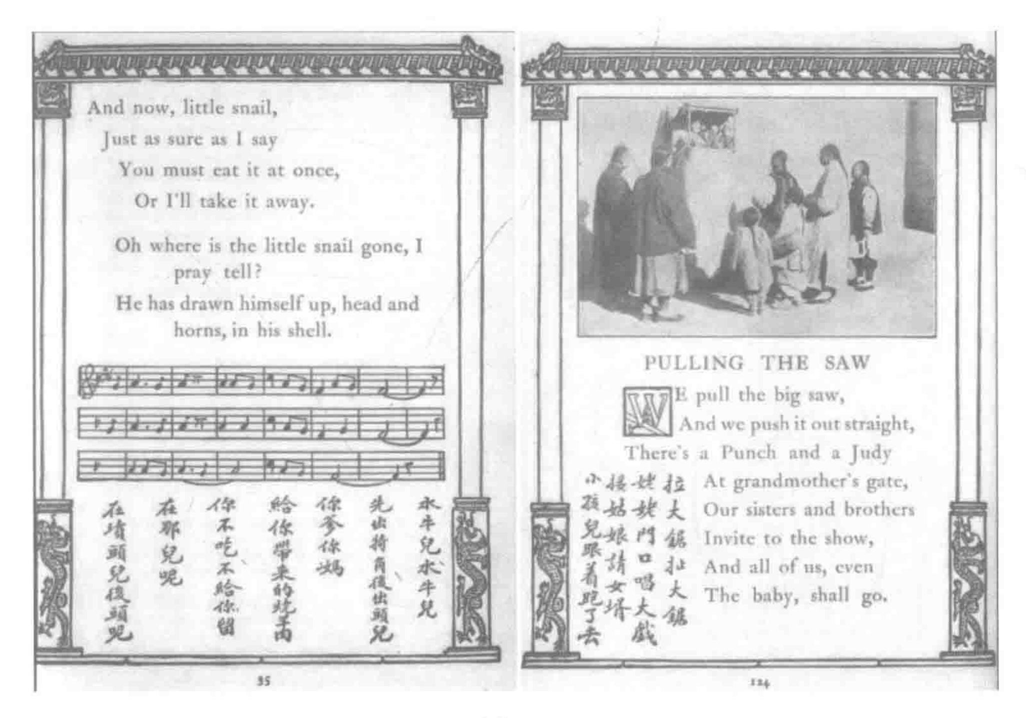


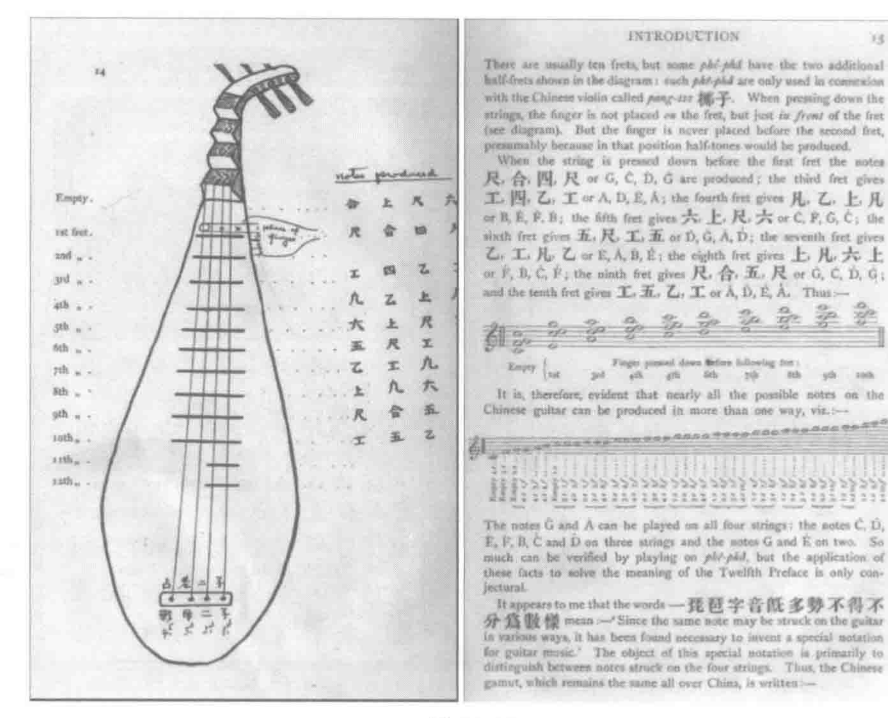
图 14.29

西人注意中国民间歌谣但不注重音乐这种现象直到 20 世纪初年才有所改观。1904 年，曾任香港总督的金文泰（Cecil Clementi, 1875—1974）在将晚清招子庸（1793—1846）所编著的《粤讴》译成英文加上简介在英国出版时，在其“简介”一章中，不仅提及广东民歌的音乐，还介绍了粤讴中用的乐器琵琶和工尺谱（见图 14.30）。[①]

1924—1936 年前后在北平生活的美国人康世丹（Samuel Victor Constant, 1894—1946）在其提交给北京中国学院的硕士论文《京都叫卖图》中，也附有少量记谱（见图 14.31）。[②]

① Zhao Ziyong, *Cantonese Love Songs* translated with Introduction and notes by Cecil Clementi (Oxford: Clarendon Press, 1904).

② Samuel Victor Constant, “Calls, Sounds and Merchandise of the Peking Street Peddlers” (MA thesis, California College in China, 1936).


INTRODUCTION 15

There are usually ten frets, but some *phi-phâ* have the two additional half-frets shown in the diagram: such *phi-phâ* are only used in connexion with the Chinese violin called *pang-tsz* 梆子. When pressing down the strings, the finger is not placed *on* the fret, but just *in front* of the fret (see diagram). But the finger is never placed before the second fret, presumably because in that position half-tones would be produced.

When the string is pressed down before the first fret the notes 尺,合,四,尺 or G, Ċ, D, Ġ are produced; the third fret gives 工,四,乙,工 or A, D, E, Ȧ; the fourth fret gives 凡,乙,上,凡 or B, E, F, Ḃ; the fifth fret gives 六,上,尺,六 or Ċ, F, G, Ċ; the sixth fret gives 五,尺,工,五 or Ḋ, G, A, Ḋ; the seventh fret gives 乙,工,凡,乙 or E, A, B, Ė; the eighth fret gives 上,凡,六,上 or Ḟ, B, Ċ, Ḟ; the ninth fret gives 尺,合,五,尺 or Ġ, Ċ, Ḋ, Ġ; and the tenth fret gives 工,五,乙,工 or Ȧ, Ḋ, Ė, Ȧ. Thus:—

It is, therefore, evident that nearly all the possible notes on the Chinese guitar can be produced in more than one way, viz.:—

The notes Ġ and Ȧ can be played on all four strings; the notes Ċ, Ḋ, E, F, B, Ċ and Ḋ on three strings and the notes G and Ė on two. So much can be verified by playing on *phi-phâ*, but the application of these facts to solve the meaning of the Twelfth Preface is only conjectural.

It appears to me that the words —琵琶字音既多勢不得不分爲數樣 mean:—'Since the same note may be struck on the guitar in various ways, it has been found necessary to invent a special notation for guitar music.' The object of this special notation is primarily to distinguish between notes struck on the four strings. Thus, the Chinese gamut, which remains the same all over China, is written:—

图 14.30

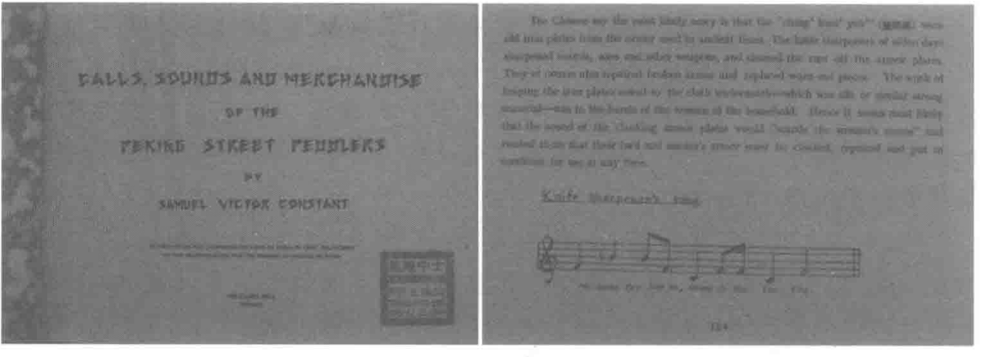

CALLS, SOUNDS AND MERCHANDISE
OF THE
PEKING STREET PEDDLERS
BY
SAMUEL VICTOR CONSTANT

图 14.31

十一、结语

以上笔者以时间为序，分六部分挂一漏万地简述了中国音乐西渐的概况，并介绍了欧美一些博物馆收藏的 20 世纪初采录摄制的中国音响、影像资料及其这些资料在早期比较音乐学研究上的应用实例。需要指出的是，以上所述，为笔者阅读时，就所见随手摘录，组织成文，并非系统性的概述。近年来，国

内的学者对流传到海外的中国音乐研究资料、唱片录音以及汉文典籍虽说已有所瞩目，但留意的多是日本、韩国、越南等国所藏的中文善本珍藏。对保存在美国、西欧各大图书馆及博物院所存之中国古代乐籍、乐器、民间俗乐及音响、影像资料，除少数的学者外，却很少理会。[①]

① 20世纪90年代中期，中国艺术研究院音乐研究所的金经言曾对柏林音响档案馆所存的中国音乐响筒的数量、采录者姓名及国籍、录制的时间、采录的地点、录音内容、发行及保存现状有过叙述，并将部分音响复录带回国内。但金先生对这批音响录制者的生平、学科背景、采录时的语境、国外学者对这批音响资料的研究等并未提及。见金经言：《关于现存德国的一批中国音乐的响筒的报告》载《音乐研究》1996年第3期。2000年，在一篇提交给国际音乐图书馆协会书目委员会的论文中，德国柏林图书馆编目部主任哈特慕特·沃拉文斯（Hartmut Walravens）对谁是这批音响的采录者、所采录的具体内容、此资料现存何处、研究及保存的状况及如何查找这批资料进行了重点阐述。详见Hartmut Walravens, “Popular Chinese Music a Century Ago: Berthold Laufer’s Legacy”, *Fontes Artis Musicae*, 47.4 (2000), p. 349. 萧梅在其2004年提交给福建师范大学的博士论文《中国大陆1900—1966：民族音乐学实地考察——编年与个案》的第三章中（第47–59，70–71页），也提到过“外国探险者、传教士、文化学者的几次考察”时留下的记录、唱筒或专著。英裔美国民族音乐学家李海伦（Helen Rees）也对保存在英国和美国一些大学图书馆的关于中国西南地区音乐的资料进行过研究。见李海伦《1949年前中国西南地区地方音乐研究的外文资料》载《中国音乐学》2005年第1期。曾金寿在《有关德文文献中的中国音乐研究》（《黄钟》2011年第4期）中也提到过保存在德国的中国音乐资料。

第十五章　美国音乐学家李伯曼、《梅庵琴谱》《中国音乐书目长编》

2013 年 5 月 5 日，刚刚从国内回来的笔者像往常一样，早早来到办公室打开电脑，看看有没有邮件。不幸的是，美国加州大学圣地亚格分校民族音乐学教授南希·盖（Nancy Guy）在转发给北美中国音乐研究会所有会员的邮件中宣布了一个令人吃惊且悲哀的消息："佛里德·李伯曼（Fred Lieberman）今晨由于心脏病发作，不幸去世。""这怎么可能呢？"我不由得自语道。因为在不久前，李伯曼还参加了北美中国音乐研究会会长一职的竞选。但之后不久就看到荣鸿曾、韦慈朋（John Lawrence Witzleben）、林萃青、刘长江、余少华、Ricardo Trimillos、Barbara Smith 等一封封缅怀李伯曼的邮件。当日，旅美古琴家、北美琴社社长王菲发表《悼念李伯曼教授》的博文[①]，以及美国民族音乐学协会官方网站发布的消息也证实了这一噩耗。[②]

李伯曼（见图 15.1）生于 1940 年，在纽约长大。早年入美国著名的伊斯特曼音乐学院，主修作曲、音乐学和指挥。毕业后到夏威夷大学攻读民族音乐学硕士学位，1977 年，在著名民族音乐家胡德（Mantle Hood, 1918—2005）的指导下，获得加州大学洛杉矶分校博士学位。他先后在马里兰大学、布朗大学任教过，1975 年，他转到华盛顿大学任副教授，与著有《千秋之乐——日本皇室的唐乐风格》《雅乐》的罗伯特·伽费阿思（Robert Garfias）一起[③]，为该校民族音乐学的创立立下了汗马功劳。1983 年，李伯曼开始在加州大学圣塔克鲁兹分校音乐学院任教授，一直到他病逝，达三十年之久。其间，他

---

① http://blog.sina.com.cn/s/blog_490bdcdb0101lnrk.html (Accessed 2013-05-06).

② http://www.ethnomusicology.org/news/125716/ (Accessed 2013-05-06).

③ Robert Garfias, *Music of a Thousand Autumns: The Tōgaku Style of Japanese Court Music* (Berkeley: University of California Press, 1975). *Gagaku: The Music and Dances of the Japanese Imperial Household* (Los Angeles: University of California Press, 1965).

曾担任过该校文学院代理院长等重要职位，并两次担任音乐系主任一职。[①]除教学、科研外，李伯曼还担任过《民族音乐学》和《亚洲音乐》学刊主编。



图 15.1

李伯曼对于海外中国音乐的传播和研究贡献颇多，这主要体现在三个方面：一是对中国古琴音乐的研究和推广；二是西文有关中国音乐的书籍和文章篇目的汇集；三是海外中国音乐教学。

首先是对古琴在海外的研究和绍介，国内古琴界有人称李伯曼"是当代西方世界对中国音乐研究的先驱者之一"[②]，一点也不为过。李伯曼是最早以古琴为研究课题的美国人。此前，虽然法国耶稣会士钱德明、英国传教士兼外交官李太郭、荷兰外交官高罗佩等都提到过古琴，高罗佩还出过至今仍被视为经典的《琴道》一书，但只有国人梁铭越在美国加州大学洛杉矶分校做过古琴方面的硕博士论文。[③]与李太郭、高罗佩一样，李伯曼学过古琴，曾师从梅庵琴人吴宗汉（1904—1991）、王忆慈（1915—1999）的晚辈琴友汪振华等学琴。[④] 20 世纪六七十年代，李伯曼也曾负笈台湾，求教于琴、筝名家梁在平先生。梁在平

① Amy C. Beal, "In Memoriam—Fredric Lieberman" (May 7, 2013). http://news.ucsc.edu/2013/05/in-memorium-lieberman.html (Accessed 2013-05-07)

②《〈梅庵琴谱〉英译者李伯曼去世》，http://www.51zheng.com/zymj/Article_Show.asp?Articleid=60472 (Accessed 2013-07-24)（《中国古筝音乐网》）.

③ David Ming-yueh Liang, "*Yin-Jou*, the Vibrato Technique of the Seven-Stringed Ch'in" (PhD dissertation, University of California, Los Angeles, 1973). "The Chinese Ch'in: Its History and Music" (MA thesis, University of California, Los Angeles, 1969).

④ 详见严晓星：《梅庵琴人传》（北京：中华书局，2011年版），第159页。

《筝之乐》一书 1967 年在台湾出版时，李伯曼曾为之作序。[①] 李伯曼在加州大学洛杉矶分校随胡德读博士时，又得到 1961 年就在该校任琵琶和古琴教师的国乐名家吕振原的指导。李伯曼在台湾做“田野工作”时，也曾为台湾的声乐和器乐录音。[②] 1977 年，李伯曼以《梅庵琴谱》作为研究的文本，以正文长达 850 多页的《梅庵琴谱研究》一文获得加州大学洛杉矶分校博士学位。[③] 之后，他又将《梅庵琴谱》编译整理，以《中国古琴指南：梅庵琴谱》为题，作为一本古琴入门书由香港大学出版社和华盛顿大学出版社出版（见图 15.2）。[④] 该书 1983 年出版后，不仅在国外产生了一定的影响[⑤]，也引起了国内学界的注意，其中的部分章节还被已故音乐人辛丰年（1923—2013）翻译介绍到国内。[⑥]

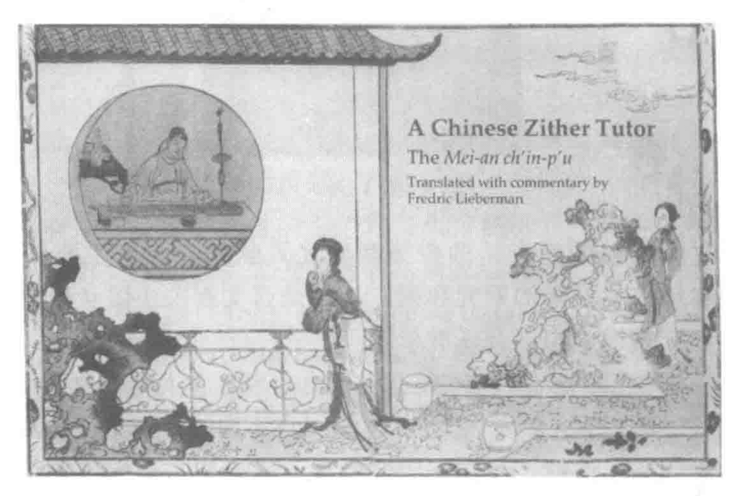


图 15.2

① Frederic Lieberman, “Preface” to *Music of Cheng* by Liang Tsai-ping (Taiwan: Chinese Music Association, 1967), pp. 1–3.

② 李伯曼采录的音乐现还保存在加州大学洛杉矶校园的民族音乐学档案馆（UCLA Ethnomusicology Archive）里。http://www.ethnomusic.ucla.edu/archive/previous_site/biolieberman.htm. (Accessed 2013-07-20).

③ Fredric Lieberman, “The Chinese Long Zither Ch'in: A Study Based on the *Mei-An Ch'in-P'u*” (PhD dissertation, University of California at Los Angeles, 1977).

④ Fredric Lieberman, *A Chinese Zither Tutor: The Mei-An Ch'in-P'u* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 1983).

⑤ 有关此书，可见荣鸿曾书评，Bell Yung, *Asian Music* 16.2 (Spring-Summer, 1985), pp. 190–194.

⑥ 李伯曼、辛丰年：《曲目与曲式——〈梅庵琴谱〉英译本第七章》载《音乐艺术》2007 年第 1 期。严晓星在其《〈龙吟馆琴谱〉补说——兼谈〈梅庵琴谱〉》一文中（收入唐中六主编：《临筇琴粹》，四川人民出版社，2007 年版，第 156–157 页）对该书所依据的版本、主要内容等有简单明了的介绍。

古琴的音律、音阶、调式、琴谱、曲目、指法、文献等虽然是李伯曼“专攻”的“术业”，但对笔者来说，李伯曼对海外中国研究的最大贡献是他的《中国音乐书目长编》一书。在海外，只要是研究中国音乐的学人，就没有不知道李伯曼的。这并不仅仅因为他是当时海外为数不多的研究中国音乐且在大学任职的西人，更重要的是，大家都得用他的《中国音乐书目长编》。此书1970年首版，1979年增订再版。此工具书一出，即得到海外中国音乐研究学者的关注，哈佛大学的赵如兰和剑桥大学的毕铿纷纷撰写书评予以肯定。[①] 李伯曼的老友、海外中国音乐研究的先驱韩国鐄先生更是对此书赞不绝口，称其是“有史以来最完整的一本……凡有志于中国音乐的人，不可不知”[②]。

值得一提的是，《中国音乐书目长编》不仅是当时，也是现今所见唯一的一本西文中国音乐研究工具书。在此之前，不仅英文的供海外学者研究中国音乐的书目很少，就连中文的音乐书目也不多见。李伯曼之前最详尽、最丰富的英文索引是连载在美国音乐图书馆学会会刊《音符/书讯》（Notes）的《亚洲音乐书目》。其中《中国》部分分两期登载于1950年6月号及9月号上，共包括377条有关中国音乐的西文研究资料，其中也包括国人如王光祈、萧友梅、萧淑贤、刘天华、齐如山、赵梅伯、秦芗岭、应尚能、熊式一、李抱忱、姚莘农等的著作。[③] 荷兰民族音乐学家孔斯特的名著《民族音乐学》第三版于1959年出版时，其后半部书目也含有“中国”类225条，加上台湾土著音乐六条。[④] 外文书目如此缺乏，中文的音乐书目也谈不上多，用韩国鐄先生的话说：“只有袁同礼的《中国音乐书目》（梁在平增订《中国音乐书谱目录》台北：“中华国乐会”，1956年版）和庄本立修订的《中国古代音乐书谱目录》（收入黄友棣《中国音乐思想批判》，台北：乐友书房，1965年版）。两者皆以古书为主，又只限于书籍，文章的索引则不得一觅。”[⑤] 而李李伯曼的《中国音乐书目长编》不仅是当时所见的所列中国音乐书目和文章索引最多的（该书1970年首版本就“目列了1483条西文有关中国音乐的书籍和文章”）（见图15.3），而且“大部分都附有简单的说明”。此外，为了便

① 赵如兰的书评见 *Notes* 28 (1971), pp. 227–229. 毕铿的书评见 *Ethnomusicology* (1971), pp. 157–158.

② 韩国鐄：《音乐的中国》（台北：志文出版社，1972年版），第77页。

③ Richard Waterman and *et al.*, “Bibliography of Asiatic Musics,” *Notes* 7.3 (1950), pp. 415–423; 7.4 (1950), pp. 613–621.

④ 韩国鐄：《音乐的中国》，第98页。

⑤ 同上注，第90–91页。

于初入门者查找，此书的“最后还有杂志、人名和分类索引”。[①] 1979 年出增订本时，词条更增至 2441 条。[②] 只可惜此后由于兴趣转移（李氏后来多从事美国音乐和通俗音乐的研究教学）和工作繁忙的缘故，李伯曼再没有对此书继续修订。但即使是只截止至 20 世纪 70 年代，海外学生写学位论文，只要是与中国音乐有关，就没有不使用该书目的。

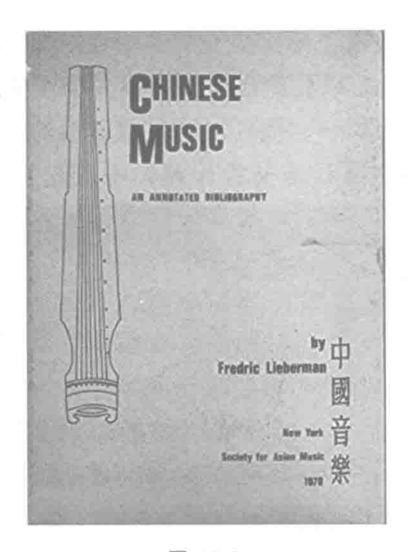


图 15.3

李伯曼对海外中国音乐研究、中国音乐文化在海外传播的贡献还体现在他的教学上。李氏是 20 世纪为数不多的教授中国音乐的美国人。70 年代中期李伯曼开始教授中国音乐时，美国的中国音乐教学还处于起步阶段。在大学教授中国音乐的教师屈指可数，而且大多是华裔人士，如哈佛大学的赵如兰、哥伦比亚大学的周文中、北伊利诺伊大学的韩国鐄、加州大学洛杉矶校区的吕振原、伊利诺伊大学的黄琼璠、亚利桑那大学的刘邦瑞、加大（海屋）的李林德、英属哥伦比亚大学的梁铭越、匹兹堡大学的荣鸿曾等。非华裔的除李伯曼外，只有先是研究中国音乐社会学，后执着于乐器和曲牌研究的展艾伦（Alan Thrasher）、专事华侨音乐活动研究的雷德（Ronald Riddle）、研究广东木偶戏的凯根（Alan Kagan）、醉心说唱艺术的石清照（Catherine

① 韩国鐄：《音乐的中国》，第 77 页。
② Fredric Lieberman, *Chinese Music: An Annotated Bibliography*. 2nd Ed (New York: Garland Publishing, 1979).

Stevens）等几位。[①] 李伯曼虽然不像毕铿、赵如兰、荣鸿曾那样桃李满天下，但他对人的热忱和虚怀若谷也给听过他课或与他有过接触的人留下了不可磨灭的印象。曾出版过《江南丝竹在上海》一书、在香港中文大学工作过多年，现任《民族音乐学》主编的韦慈朋（John Lawrence Witzleben）在吊唁李伯曼的邮件中就提到："我开始在夏威夷大学学民族音乐学时，佛里德是富有传奇色彩的前辈之一。他的论当代日本作曲家利用传统乐器的硕士论文颇具示范性。……当我开始涉猎中国音乐研究时，他是我一生所遇见过的最友好、最能鼓励人的前辈之一。"[②] 笔者最初就是通过他 1970 年出版的《中国音乐书目长编》得知其名的。后来，为找寻中国音乐在海外的资料也曾多次与他通信求教。他每次都有信必回，耐心解答。我 20 世纪 90 年代初写英文《王光祈评传》时，他还让我写好后寄给他。

除古琴、书目、教学外，李伯曼一生致力于钱德明的研究，《新格罗夫音乐及音乐家辞典》中的钱德明词条就是他撰写的。就在他去世前不久，巴黎索邦大学音乐人类学系教授皮卡尔向他介绍自己即将出版的关于钱德明的著作时，李伯曼还提到他研究钱德明已经有 30 年了。[③]

李伯曼的法语非常好，电子学和数学的基础也不错。柏辽兹 19 世纪中期对中国音乐的极端诋毁之言辞就是他最早和 Nguyen Kim-Oanh 一起翻译成英文的。[④] 由于政治的原因，李伯曼没有机会来中国大陆留学，但他对中国音乐学家的研究非常注重。20 世纪 70 年代末，他和库特纳曾主持过项目，希望将大陆音乐学家的成果系统地介绍到国外。后来由于经费的问题，项目没有完全展开。但还是通过韩国鐄的努力将杨荫浏、阴法鲁、李纯一的论著目录翻译成英文，发表在了美国权威刊物《民族音乐学》上。其中杨荫浏的目录有 106 项之多，阴法鲁和李纯一的论著目录也各有 30 多项。[⑤] 1975 年，在他主编《亚

---

① 韩国鐄：《自西徂东：中国音乐文集》（台北：时报出版有限公司，1981年版），第92–94页。关于北美中国音乐研究的历史与现状，可参见荣鸿曾最近的综述文章，见*A Scholarly Review of Chinese Studies in North America*（《北美中国研究综述》）edited by Haihui Zhang, Zhaohui Xue, Shuyong Jiang, Gary Lance Lugar (Asia Past & Present: New Research from AAS, 2013), pp. 422–454.

② John Lawrence Witzleben's email to members of acmr (2013/05/05/).

③ François Picard, "Remembering Professor Fredric Lieberman", *H-ASIA* (May 10, 2013). http://h-net.msu.edu/ ~asia/

④ Hector Berlioz, "Moeurs Musicales de la Chine" translated by Fredrick Lieberman and Nguyen Kim-Oanh, "Chinese Musical Customs," *East-West Center Review* 1.1 (1964), pp. 1–6.

⑤ Han Kuo-Huang, "Three Chinese Musicologists: Yang Yinliu, Yin Falu, Li Chunyi," *Ethnomusicology* 24.3 (1980), pp. 483–529.

洲音乐》期间，他还和库特纳为毕铿祝寿编辑出版过一本纪念论文特辑，其中除他本人论述《梅庵琴谱》和库特纳讨论《淮南子》中的律制问题的文章外，还收有庄本立（1924—2001）、嵇穆（Martin Gimm）、林谦三、梁铭越、斯科特（A. C. Scott）等有关中国音乐的文章。①

作为一个涉猎广泛的民族音乐学家，李伯曼不仅对中国音乐造诣颇深，对日本、朝鲜、中国西藏地区、印度尼西亚、印度南部地区的传统音乐也很熟悉。曾就爪哇、巴厘岛音乐撰文。他在夏威夷大学的硕士论文就是研究日本当代音乐作品与传统东方音乐观念的联系的。② 1976 在华盛顿召开的一次学术会议中，他认为民族音乐学已过了其有效期，应该废除。他的发言“民族音乐学应该被废除吗？”一石激起千重浪，颇让与会者激动了一回。③ 后来有很长一段时间，李伯曼对美国的一个叫“感恩而死”（The Grateful Dead）（1975—1995）的摇滚乐队极有兴趣，花了很多年来做相关研究，发表了大量的研究成果，并与该乐队的鼓手哈特（Mickey Hart）合作出版了三部书。④ 李伯曼晚年对音乐的知识产权问题有很细致的研究，建立有自己的音乐知识产权法顾问公司，曾作为专家出庭作证。⑤

李伯曼的逝世标志着中国音乐在海外一个时代的结束。虽然他在去世之前已渐渐淡出中国音乐教学界，但他留下的遗产却仍值得后人去品味。

---

① Fritz A. Kuttner and Fredric Lieberman, *Perspectives on Asian Music: Essays in Honour of Dr Laurence E. R. Picken* (New York: Society for Asian Music, 1975) (Special double issue 4. 1–2 [1975] of *Asian Music*).

② Frederic Lieberman, “Contemporary Japanese Composition, Its Relationship to Concepts of Traditional Oriental Music”, (M.A. thesis, University of Hawaii, 1965).

③ Fredric Lieberman, “Should Ethnomusicology Be Abolished?” in *Ethnomusicology: History, Definitions and Scope*, edited by Kay Kaufman Shelemay (New York: Garland Publishing, Inc., 1992), p. 233.

④ Mickey Hart, Frederic Lieberman and D. A. Sonneborn, *Planet Drum: A Celebration of Percussion and Rhythm* (HarperCollins Publishers, 1991). Mickey Hart and Frederic Lieberman, *Spirit into Sound: The Magic of Music* (Grateful Dead Books, 1999). Mickey Hart, Jay Stevens, and Frederic Lieberman, *Drumming at the Edge of Magic: A Journey into the Spirit of Percussion* (Grateful Dead Books, 1998).

⑤ Frank Conlon Robert, “Professor Fredric Lieberman,” *H-ASIA* (May 6, 2013). Garfias, “Frederic Lieberman,” *H-ASIA* (May 7, 2013).http://h-net.msu.edu/~asia/.

第十六章　新西兰作曲家杰克·鲍地与中国音乐在大洋洲的传播

从 20 世纪 80 年代在武汉第一次认识新西兰作曲家、民族音乐学家、摄影家杰克·鲍地（John Stanley “Jack” Body, 1944—2015）起，直到他 2015 年 5 月 10 日在惠灵顿去世，我和他的交往长达近三十年。在这三十年里，我经历了多重身份的转变——从他在中国西南边陲田野工作的学生翻译（1986—1988），到多项与中国音乐研究课题有关的助手（1988—1989，1984—1997），到最终成为“不分尊卑”、无话不说的朋友。杰克·鲍地不仅事业上是我仰慕的楷模，在为人上更是树立了我永远力求达到的标准。关于杰克·鲍地，我已发表过几篇短文[1]，以下仅就杰克·鲍地的生平、所受的教育、他与中国音乐界的交往及其在海外弘扬中国音乐所做出的努力几方面著文。需要特别指出的是，就在域外传播中国音乐文化而言，没有任何一个西人像杰克那样，三十年如一日，默默奉献，不计得失。杰克·鲍地弘扬中国音乐的筚路蓝缕之功，具体表现在以下五个方面：介绍中国当代作曲家；录制、保存、出版中国民族、民间音乐与影像资料；介绍中国传统音乐给新西兰听众；将中国音乐元素运用到自己的创作中；歌剧《艾黎》。[2]

---

① 关于杰克·鲍地的生平及其热衷中国音乐的事迹，笔者在 17 年前最早著文介绍，详见宫宏宇：《醉心中国音乐的杰克·鲍地先生》（载《人民音乐》2000 年第 1 期。2014 年，笔者在《从广东淘金客到谭盾——中华传统音乐文化在新西兰的传播（1865—2013）》（载《星海音乐学院学报》2014 年第 3 期）一文中，也重点提到杰克·鲍地在中国和新西兰文化交流上的贡献。2016 年笔者又发表《杰克·波蒂与中国音乐》（载《人民音乐》2016 年第 4 期）。以下的部分内容即引自此文。

② 近年也有与杰克·鲍地合作过的中国作曲家和音乐学家著文介绍他的事迹。相关著述可参见高平：《一位关爱东方的音乐家——新西兰作曲家杰克·波蒂其人其乐》载《人民音乐》2012 年第 2 期；杜亚雄：《中国人民的好朋友、中国音乐的知音——杰克·波蒂》载《人民音乐》2014 年第 9 期。

一、杰克·鲍地其人

杰克·鲍地 1944 年 10 月 7 日出生在新西兰北岛的提阿如哈镇的一个家境宽裕的五口之家。父母亲皆是英国后裔。父亲斯坦利在当地拥有一个不小的农场，生活中等偏上。杰克家有三个姐姐，他是家中唯一的男丁，再加上天资聪颖，从小深受父母的宠爱。注意到杰克对音乐有兴趣，开明的父亲虽然自己对音乐没什么特殊的兴趣，但还是就在他八岁时专门为他聘请了镇上最好的钢琴教师，教他弹奏古典奏鸣曲。杰克从小就显示出了创作的天赋，十一岁时即开始在本地音乐教师举办的音乐会上演奏自己的习作。为了让杰克受到最好的教育，中学时父亲把他送到远离家乡的、新西兰最大都市奥克兰有名的私立中学国王学院读书。幸运的是，在这所重视体育（尤其是橄榄球）的私校里，杰克·鲍地遇到了他人生中的第一个“伯乐”。时在国王学院负责音乐教学的老师桑德斯（L. C. M. Saunders, 1908—1995）不仅是位音乐造诣极高的音乐家和音乐知识非常丰富的乐评家（他 1940—1993 年是新西兰最大的报纸《新西兰先驱报》的乐评人），也是一位极有爱心的音乐教育家。桑德斯不但教杰克·鲍地钢琴和音乐理论知识，还教他弹奏管风琴，并不时利用《新西兰先驱报》乐评家的便利带他免费去听各类的音乐会，鼓励他参加教堂的唱诗班。在他的影响下，杰克·鲍地的音乐视域开阔了许多，他不但开始对西方早期的合唱音乐感兴趣，对欧美的当代音乐更是如痴如醉。杰克·鲍地上学的年代新西兰的经济形势很好，政府对文化艺术的拨款很多，奥克兰又是新西兰最大的城市，经常有国外一级的音乐家来巡回演出。杰克因此也获益甚丰，他印象最深的是斯特拉文斯基的音乐。中学毕业后，杰克考入奥克兰大学音乐学院主修作曲。他的习作荣获圣诞颂歌比赛二等奖，他还应邀为一些神剧配乐。大学三年级时，他成为圣·埃丹教堂的管风琴师和圣咏团团长，并在教堂首演了他的第一部合唱作品。1966 年，杰克读完学士学位后又继续攻读硕士学位。研究生期间杰克开始和对当代音乐有兴趣的学生一起组织音乐会，定期演奏西方当代音乐。由于他的成绩优异，硕士读完后即获女王伊丽莎白二世艺术奖学金。1969 年赴德国、荷兰进修当代音乐和电子音乐，并学习电脑音乐程序。在回新西兰途中，杰克开始了他的亚洲之旅，采集了当地各种不同的民间音乐。他曾在印度尼西亚的一所大学担任教职，也曾在新西兰的中学教授音乐。20 世纪 80 年代初，杰克被维多利亚大学音乐学院聘为高级讲师，后晋升为副教授，一直工作到 2009 年退休。2015 年 5 月，杰克·鲍地在惠灵顿去世。

作为新西兰最有名的作曲家之一，杰克·鲍地的作品除了经常在新西兰国内外上演外，也曾多次在国际艺术节上或国际比赛中获奖。世界著名的克卢诺斯四重奏团还把他的作品列为保留曲目，在世界各地巡回演奏。杰克·鲍地在音乐创作方面的成就，中国音乐学院的高为杰教授早在几年前曾有音乐广播专题介绍。此章所要介绍的是他近三十年来为传播中国音乐所做的贡献。

二、杰克·鲍地与华人当代作曲家

杰克·鲍地最早所受的是西方传统的音乐教育，是什么使他对亚洲音乐产生兴趣的呢？1986 年奶奶底，我随他去贵州采录少数民族多声音乐[①]，在前往贵阳的火车上，他告诉了我事情的缘由。杰克·鲍地自幼所受的是西方传统的音乐教育不假，但从 20 世纪 60 年代开始，他开始对电子音乐感兴趣。后来他又下功夫研究过西方当代各种音乐手法，先后师从于出生于阿根廷的德籍实验作曲家毛里西奥·劳尔·卡赫尔（Mauricio Raúl Kagel, 1931—2008）和哥特弗里德·柯尼格（Gottfried Michael Koenig）等名家。但真正对他的创作理念起决定性影响的是印尼音乐。他生前不止一次提到印尼音乐对他的震撼，是印尼音乐使他第一次挣脱西方音乐观念的桎梏，开始用新的眼光来看生活中的音乐与不同文化的音乐。正是由于这种观念上的转变，杰克·鲍地才开始有意识地研究非西方民族的音乐。为了能深入研究印尼音乐，他开始学习印尼文，并去印尼工作了两年。回到新西兰后，他和好友兼同事、民族音乐学家艾伦·托马斯（Allan Thomas, 1942—2010）在惠灵顿创立了一个印尼甘美

---

① 我最初认识杰克·鲍地是在 1986 年底，当时我正在武汉音乐学院攻读硕士学位。一天，我的同学崔宪告诉我说有个新西兰作曲家要来我院访问，然后想去贵州采录苗族，侗族和布依族的多声部音乐。由于此人不谙华文，所以他想要请一位学音乐但会说英文的学生陪他前往，为期三个月。当时学院马上就要放寒假了，同学们都急着回家过年，再说音乐学院本科学生中会说英文的人不太多，研究生们又大多有妻室。我因为刚到武音几个月，还是个快乐的单身汉，也不急着回家，更主要的是我当时的专业是中国民歌研究，田野工作是必不可少的。再说我一直对英文有兴趣，上大学时为了练习口语常常找机会和外国教师接触，这个机会对我来说当然是千载难逢，所以我主动请缨陪杰克去贵州，学院领导同意了我的请求。我和杰克的第一站是贵阳，在贵阳我们采录了很多茶馆的对歌和街头流浪艺人的音乐。然后我们去凯里录苗族的芦笙音乐。为了更好地保留这些音乐，杰克在临行前已安排好新西兰一家电视摄制组来华拍摄纪录片，约好在凯里会合后，一起到苗族、侗族、布依族村寨调查采访，进行实地拍摄。可惜当时中国大部分的少数民族地区尚未对外国人开放，摄制组只在凯里、怀化等已部分开放的地区拍摄了一些镜头，未能真正深入少数民族村寨，为此杰·鲍地一直深感遗憾。

兰乐队。现在这个甘美兰乐队已成为惠灵顿维多利亚大学音乐学院亚洲音乐研究中心的一个组成部分，常年有印尼的专业音乐家帮助排练，不但经常在新西兰各城市巡演，还被邀请到印度尼西亚表演。杰克·鲍地临终前特地嘱咐他的学生，让他们在他的葬礼上演奏印度尼西亚乐曲。[①]

杰克·鲍地是新西兰音乐界最早认识到中国音乐价值的人士之一。1984年，他和艾伦·托马斯一道，在惠灵顿举办了第九届"亚太艺术节暨作曲家大会"。瞿维（1907—2002）、叶小钢（见图 16.1）代表中国出席了这次音乐盛会。这次艺术节的意义非凡，特别是对新西兰民众了解中国当代音乐起了不小的作用。新西兰虽地处亚太地区，但因居民除了原住民毛利人外，大部分是来自英国和欧洲的移民。20 世纪 80 年代的他们对周边的亚洲音乐基本上是不屑一顾的。杰克·鲍地觉得"东方音乐、南太音乐有很多东西是可以推崇的，与西方音乐可以互做补充，丰富世界音乐"[②]。杰克·鲍地还认为新西兰音乐要想创出自己的一条路，就必须摒弃这种狭隘的"重欧轻亚"的错误理念。他具体的做法就是邀请周文中、许常惠（1929—2001）、瞿维和叶小钢来参加第九届"亚太艺术节暨作曲家大会"。



图 16.1 1984 年瞿维、叶小钢、杰克·鲍地在新西兰作曲家 Douglas Lilburn 家做客。

图示来源：Phillip Norman, *Douglas Lilburn—His Life and Music* (Christchurch: Canterbury University Press，2006), p. 356

---

① 关于杰克·鲍地与甘美兰在新西兰，可见惠灵顿甘美兰乐团网站：http://gamelan.org.nz/. Accessed: 2016-07-28.

② 蔡馥如：《新西兰音乐家与当地作曲家》载《人民音乐》1997 年第 11 期，第 44 页。

杰克·鲍地也是最早介绍中国当代作曲家的西方作曲家之一。早在 20 世纪 80 年代初，他就在纽约结识了旅居美国的有“中国第一位先锋派作曲家”之称的葛甘孺。1984 年，由于他的努力，当时中央音乐学院作曲系刚毕业不久的叶小钢为小型乐队及打击乐而作的《西江月》首次在新西兰上演。80 年代末，他开始有计划地邀请中国当代作曲家来新西兰交流创作经验。1988 年，刚在世界乐坛崭露头角的谭盾首先被他请来当惠灵顿维多利亚大学驻校作曲家。谭盾在新期间，除了将自己 1977 年根据湖南民谣改编的《五首民歌》录音外，还创作了弦乐四重奏《八色》和一首融中国镲、二胡和印尼甘美兰乐队为一体的作品。后一作品在惠灵顿首演时（见图 16.2），引起轰动，《八色》也成为新西兰四重奏团的保留曲目。但又有谁知道，为了能让中国年轻的作曲家有机会来新西兰，杰克·鲍地与校长商量，主动提出将自己工资的百分之二十拿出来作活动经费。笔者与他无话不说几近三十年，但直到他去年五月去世后，才从时任惠灵顿维多利亚大学校长的纪念文章中得知。[①]



图 16.2 1988 年 5 月，谭盾在惠灵顿首演他创作的乐曲《八色》

左起：Ross Carey、谭盾、李建中、宫宏宇

① Les Holborow, "A Generous Risk-taker". In *Jack: Celebrating Jack Body, Composer*, edited by Jennifer Shennan, Gillian Whitehead and Scilla Askew (Wellington: Steele Roberts, 2015), p. 160.

杰克·鲍地不只将眼光投向中国所谓的“新潮”作曲家，他对中国作曲界的宿儒和新秀也极为留意。他和高为杰教授数十年的友谊就是一个例证。1987 年年初，杰克·鲍地第一次来华采风在成都逗留时，就与当时在四川音乐学院作曲系任教的高为杰一见如故，成为挚交。1992 年，他筹资将高为杰、何训田二人请来参加惠灵顿国际艺术节。几年后，他在成都听过贾达群的作品后，又赞不绝口，随之将其推荐给惠灵顿国际艺术节组委会。2007 年，高为杰、于京君、胡晓、邹向平、杨晓忠、高平、秦文琛等在他的邀请下，齐聚惠灵顿亚太音乐节。[1] 为了让与会者对中国当代音乐创作有深的理解，他还特意安排我为秦文琛翻译。2014 年年初，他不顾重病在身，仍旧邀请高为杰、高平父子及叶小钢的学生邹航参加新西兰国际艺术节。就在他去世不到一年前，他不忘先前的承诺，将贾达群请到惠灵顿维多利亚大学。贾达群在新西兰期间，他安排贾达群讲学、开作曲大师班、与日本作曲家合开室内音乐会。

杰克·鲍地不仅请中国当代作曲家来新西兰创作或演奏他们的作品，还请他们讲中国音乐的发展情况，制作广播节目。谭盾 1988 年第一次来新西兰时，就在惠灵顿维多利亚大举办了几次演讲，还为新西兰国家电台制作了几台介绍中国新音乐的专题节目。高为杰 1992 年首次来新西兰参加惠灵顿国际艺术节时，也从当事人的角度，做过关于中国当代音乐创作历程的报告。同年，瞿小松也在奥克兰大学和惠灵顿大学举办过中国当代音乐创作的专题讲座。秦文琛 2007 年来新参加亚太作曲家研讨会期间，也介绍过自己的创作手法。

邀请中国作曲家来新创作新作品、举办中国音乐讲座外，杰克·鲍地从 20 世纪 90 年代开始还致力撮合中新两国音乐家间的合作。2013 年，为促成中新音乐家的合作，杰克不顾手术后羸弱的病体再一次奔赴北京。由于他的努力，中国音乐学院紫禁城室内乐团队与新西兰室内乐协会的合作取得了空前的成功（见图 16.3）。他们于 2014 年 2—3 月在北京、基督城、惠灵顿、奥克兰的多场音乐会上，不仅演奏了高为杰的新作《元曲小唱（三首）》、高平的《四不像》、邹航的《十变五化》，还有杰克自己根据云南《舂米歌》创作的《打》。更有意义的是，音乐会上还演奏了新西兰新一代作曲家受中国音乐影响而创作的作品，如拉德利（Dylan Lardelli）受古琴启发而创作的《静谧·听琴》、斯快尔（Tabea Squire）为中西乐器所作的《嵌合体》、诺里斯（Michael Norris）受中国哲学理念启发而作的《五行》。

① 高为杰：《亚太音乐家的盛会》载《人民音乐》2007 年第 5 期。

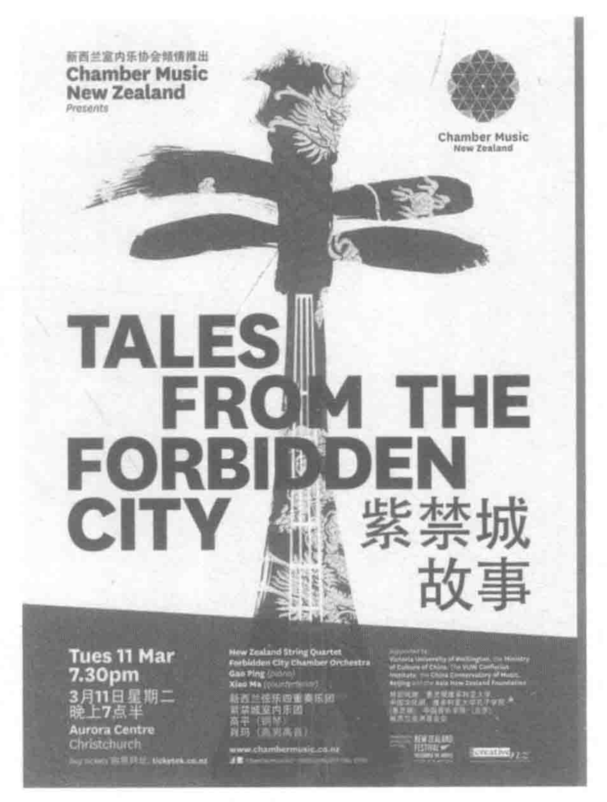


图 16.3

三、杰克·鲍地与中国民族、民间音乐之录制、保存及出版

作为民族音乐学家，杰克·鲍地对采集和保存中国民族民间音乐也有很大的贡献。他对中国民族民间音乐的兴趣始于 20 世纪 80 年代。1986 年，有位曾在中央音乐学院学作曲的学生到他的班上听课。一天，这位学生一边给杰克·鲍地放中国布依族、侗族的音乐，一边感叹说这样的音乐已濒临失传，如不及时保留，不久将会成为绝响。杰克·鲍地听后非常激动，立刻决定要去中国亲自采录。1987 年年初，他通过时任武汉音乐学院教务处长赵德义的关系，去当时还未对外开放的中国黔东南地区采录少数民族音乐。由时在武汉音乐学院攻读民族音乐学硕士学位的笔者陪伴进入贵州凯里市和湖南怀化地区一些苗族、侗族和布依族村寨（见图 16.4）。



图 16.4　杰克·鲍地 1987 年 1 月在贵州省凯里市余粮村录音（宫宏宇摄）

在贵阳我们采录了很多茶馆客人的即兴对歌和街头流浪艺人的音乐。然后我们去凯里录制苗族人节日庆典的芦笙音乐。为了更好地保留这些音乐，杰克·鲍地在临行前已安排好新西兰一家电视摄制组来华拍摄纪录片，约好在凯里会合后，一起深入到苗族、侗族、布依族村寨调查采访，进行实地拍摄。可惜 20 世纪 80 年代中国大部分的少数民族地区还没有对外国人开放，摄制组的一切活动都受到当地警察的密切关注，结果摄制组只在当地“外办”的陪伴下，在凯里、怀化等地方政府允许的地区浮光掠影地拍摄了一些镜头，未能真正地深入少数民族村寨，为此杰克·鲍地一直深感遗憾。值得庆幸的是，我们在贵阳甲秀楼茶馆和河滨公园所录的一些对歌音乐富有地方色彩，很有研究和保留价值，杰克·鲍地回新西兰，一直想把这些音乐整理出来，录成磁带配上中英文字加以发表，以便永久保留。1988 年年初，杰克将买好的机票寄给我，还汇了一些钱给我，好让我在香港转机时用。我 3 月 2 日到达惠灵顿后，他又到机场将我接到他的家里。经过一番努力，我们终于在 1989 年底将录音整理成书发表。摄制组在凯里、怀化所拍摄的影片《大鼻子——鲍地音乐》（见图 16.5）也被新西兰电视一台接受，1991 年对全国播放。此外，杰克还把他在中国所录的音乐制成广播节目，分别在德国、瑞士和荷兰播放。

杰克·鲍地除了对这些音响、影像资料记谱、研究出版外，在他去世之前，还特地让我和中国有关部门联系，希望将这些资料转交给国内保存，以供今后研究之用。后来，这些录音终于经萧梅教授之手转交上海音乐学院保存，为我国学人日后研究中国少数民族音乐提供了极其珍贵的素材。

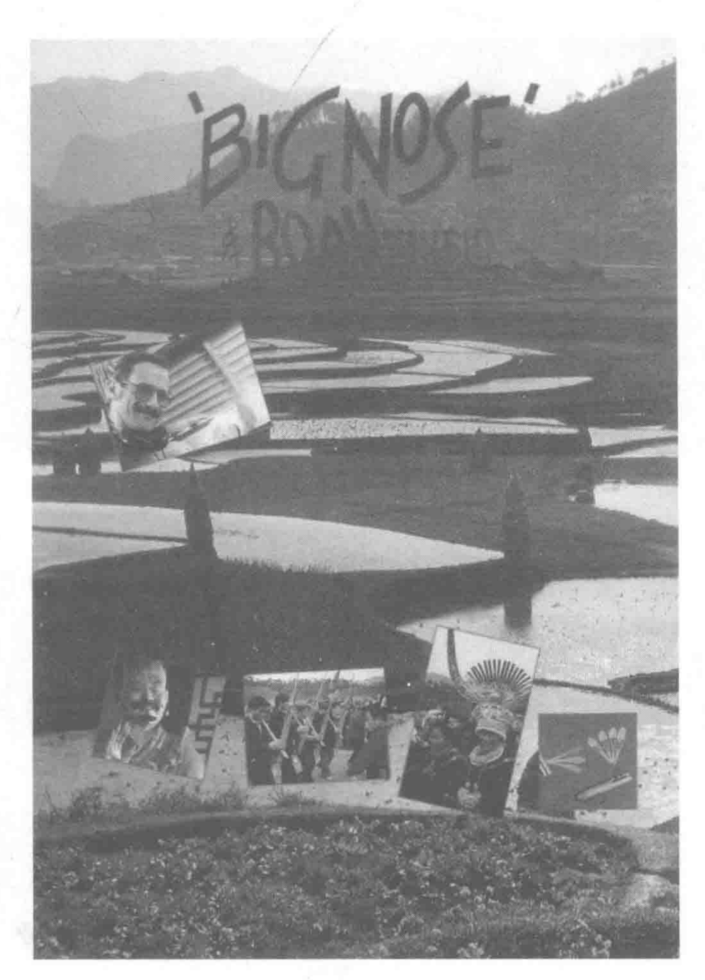


图 16.5　影片《大鼻子——鲍地音乐》

黔东南地区采录少数民族音乐外，杰克·鲍地 1987 年年初还在成都的公园、茶馆等休闲场所录制了一些即兴答唱音乐（见图 16.6）和盲人说唱音乐。这些录音是以前民族音乐学家们不甚留意的，其文献意义非常重大。更重要的是，他还将在这些音响资料整理成论文集配录音带出版。他根据这些录音写成的《中国音乐管窥》不仅为新西兰学生学习中国音乐提供了实例，也得到西方

学界的注意，美国的《亚洲音乐》就载有关于此书的评论。[①] 此外，他还出版了包括贵阳、成都街头叫卖音乐在内的音响资料《街头音乐》（见图 16.7）。



图 16.6　杰克·鲍地与宫宏宇 1987 年 1 月在贵阳河滨公园录音（王惠英摄）

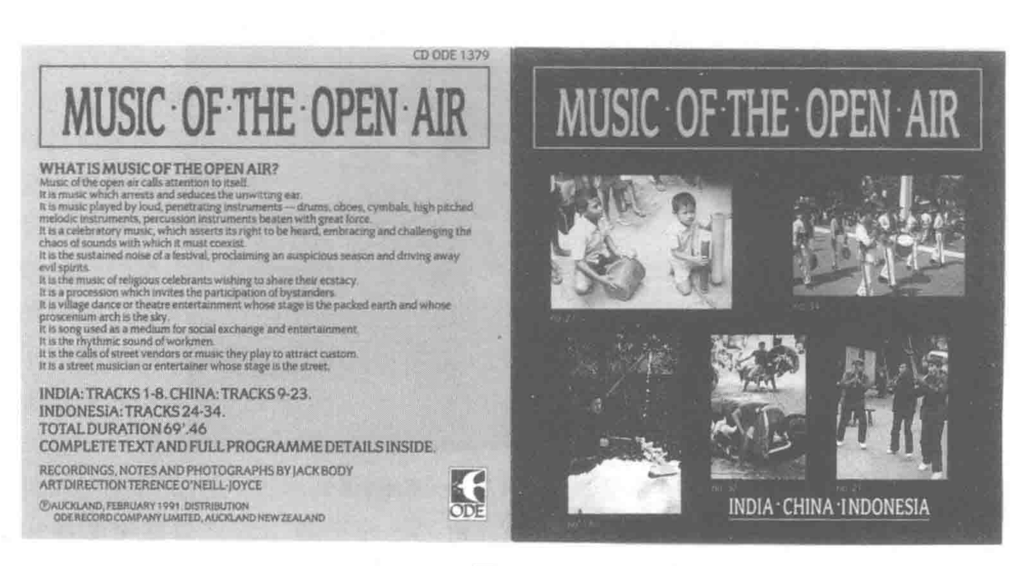


图 16.7

① *Asian Music* (Autumn–Winter 1992–1993), pp. 159–161.

以上提到，杰克·鲍地1986年到中国的初衷，是采录少数民族的多声部音乐。但由于当时大部分少数民族地区都没有对外开放，他基本上是失望而归。幸运的是，20世纪90年代初，他结识了云南艺术学院的张兴荣教授。当时张兴荣已编完《云南民族器乐荟萃》一书。[①] 杰克·鲍地读了此书后，深为张兴荣夫妇长期以来刻苦采录云南少数民族音乐之精神所感动，1994年年初，他将张兴荣请到惠灵顿维多利亚大学，并组织一些学者将张历年采录的音响资料编目。由于他的努力，激光唱牒《云南少数民族歌谣》由荷兰的出版公司在欧洲出版发行（见图16.8）。1995年，杰克·鲍地又组织笔者在内的一些人，将张采录的云南少数民族歌曲翻译成英文，制成《云南民族民间器乐曲精选》录音带11盒，在惠灵顿出版。同时，他还筛选了一些精华乐曲制成光碟在荷兰出版。[②] 2001年，杰克·鲍地再邀张兴荣夫妇赴新西兰，在“亚太地区国际音乐教育地区性会议”上宣讲论文，并播放张兴荣夫妇在云南少数民族地区采录的影像。2003年，杰克又与张兴荣的学生李海伦（Helen Rees）一起，将张兴荣夫妇采录的云南少数民族器乐曲进行了系统的整理，并制成四张光碟在国际上出版（见图16.9）。

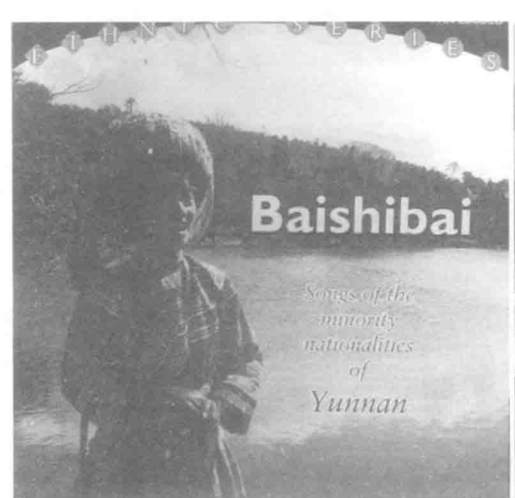


图16.8

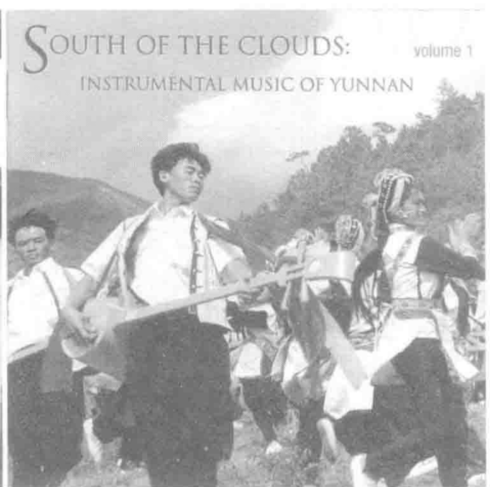


图16.9

① 张兴荣编：《云南民族器乐荟萃》（昆明：云南人民出版社，1990年版）。
② 关于此光碟，李海伦（Helen Rees）曾著文介绍，见 *Yearbook for Traditional Music* 30 (1998), p. 198.

四、鼓励学生学习中国民族、民间音乐

作为大学教师，杰克·鲍地从 20 世纪 80 年代开始注重引发和培养其新西兰学生对中国民族、民间音乐的兴趣。他的学生尼克·威勒（Nick Wheeler）在维多利亚大学音乐学院读书时受主课老师杰克·鲍地影响开始对侗族的大歌和布依族的多声音乐感兴趣。在杰克的指导下，尼克·威勒成了第一个将一些侗族、布依族、彝族、壮族、瑶族、畲族、仫佬族的多声旋律用五线谱记录下来的新西兰人。1988 年，威勒还与笔者合作，将鲍地在贵阳茶馆采录的对歌记谱，并将歌词翻译成英文在惠灵顿出版（见图 16.10）。

Aspects of Chinese Music



The art of negotiation:
teahouse courtship dialogues *(qing-ge)* from Guiyang

Jack Body
assisted by Gong Hong Yu

Transcriptions of vocal polyphony of the
Dong, Buyi, Zhuang, Yi, Mulao, Yao and
She Minority Nationalities of China.

Nicholas Wheeler

Aspects of Chinese Music



The art of negotiation:
teahouse courtship dialogues *(qing-ge)* from Guiyang

Jack Body
assisted by Gong Hong Yu

Transcriptions of vocal polyphony of the
Dong, Buyi, Zhuang, Yi, Mulao, Yao and
She Minority Nationalities of China.

Nicholas Wheeler

Asia Pacific Archive number 004. April 1991

This booklet accompanies the cassette "Aspects of Chinese Music" available from
the Asia Pacific Archive, School of Music, Victoria University of Wellington,
PO Box 600, Wellington, New Zealand

Archive publications are a non-profit venture edited by Allan Thomas and Jack Body aimed at making
the music in the Asia Pacific Archive more widely available.

图 16.10

杰克·鲍地认为，既然想研究中国音乐就必须得懂中文，不然搞不好研究。当时尼克·威勒已经获得了音乐学士学位，听了杰克的建议后，他立刻开始学习中文，学了一段时间，杰克·鲍地觉得他应该去中国留学，并帮他申请到了一笔奖学金。尼克不负众望，到中国几个月就开始在中央音乐学院随田联韬先生读研究生，成了新西兰有史以来第一个以中国少数音乐为专业，到中国留学的人。

五、杰克·鲍地与古琴、评弹和京剧

杰克·鲍地不仅对中国少数民族音乐有兴趣，对中国传统的文人音乐也很醉心。自从 20 世纪 80 年代初在伦敦大英博物馆听过当时羁留在欧洲的中央音乐学院古琴教授李祥霆的演奏后，他就一直对古琴音乐难以忘怀。他觉得“独乐乐不如众乐乐”，如此天籁应和新西兰民众共享。1993 年，他将李祥霆请到新西兰，为了使不懂英语的李祥霆在新西兰的演出成功，杰克·鲍地特请笔者全程陪伴兼翻译。李祥霆除了在新西兰数所大学讲了古琴与中国传统文化外，还在惠灵顿等八个大小城市为市民巡回弹奏，使新西兰人对中国的文人音乐也有了一定的了解。在李祥霆离开新西兰之前，杰克·鲍地还特地请当地的唱片商为他录制了题为《中国魂》的唱盘（见图 16.11）。[①]







图 16.11　李祥霆《中国魂》插图及说明（宫宏宇译）

杰克·鲍地对中国说唱艺术也有浓厚的兴趣。1996 年，上海评弹艺术家蒋云仙来奥克兰探亲，得知蒋云仙在奥克兰大学表演大获成功的消息后（见图 16.12），他即刻让我请她去惠灵顿也表演几场，并安排好她的机票、食宿、演出费等事宜。为解除蒋因为不谙英文的担忧，杰克·鲍地不但事先为蒋在一个

---

① 香港古琴家叶明媚曾在《亚洲音乐》上发表过一篇介绍该光盘的短评。见 *Asian Music*, 1995 (Spring—Summer), pp. 163–166.

华人学者家安排好了住宿，还每天亲自接送她。为了确保蒋的演出成功，杰克·鲍地不但带着音响师在音乐厅调试音响，还广发请帖联系大众媒介为蒋宣传。为了使更多的人也能领略蒋云仙的艺术，杰克·鲍地还组织专人为蒋云仙录像，作为资料保存在维多利亚大学图书馆。事后，杰克·鲍地不但只字不提自己的辛苦，还直夸蒋的表演是真正的“瑰宝”，并建议我和奥克兰电视台联系，让他们采访蒋云仙。





中國上海曲藝家協會
副主席蔣雲仙在奧大講評彈

本報記者·霍建強

評彈，中國民俗曲藝之一種，流行於江蘇、浙江一帶，有說有唱，由評話和彈詞結合而成。此次奧大請來評彈表演藝術家、中國國家一級演員蔣雲仙女士，對於喜好中國民俗藝術的中外人仕來說，實在是一次"身臨其境"的好機會。

蔣老師初通英文，卻能夠用大陸南北地區幾種不同方言來"說"英文，忍俊不禁之餘，令人感嘆她的模仿力和對語言藝術的把握！

蔣老師介紹說，彈詞講說、學、彈、唱、演。說，即說表；學，即幽默"抖包袱"；彈，就是三弦兒；唱，顧名思義，或抒情哀怨（"花謝春歸郎君昨還不回？"）或激情豪邁（罵金殿、罵觸官之類）；演，則是表演。

短短60分鐘的講座，蔣老師一邊解說，一邊示範表演，集生、旦、淨、末、丑於一身，一會兒是小姑娘撒嬌，一個會兒是大鬍子軍閥抽大煙

图 16.12　蒋云仙在奥克兰大学（宫宏宇翻译）和惠灵顿表演

自从1956年看过马少波（1918—2009）与徐光宵率领的中国艺术团在惠灵顿演出的京剧之后，杰克·鲍地一直希望把京剧介绍给新西兰民众。1990年年初，笔者离开惠灵顿到奥克兰大学改读翻译学硕士。一天忽然接到杰克的电话，说他已经和正在澳大利亚演出的中国天津京剧团联系好，请他们顺便也来新西兰表演，估计澳大利亚的演出一结束他们就可以来新西兰，费用他已筹得差不多了，让我届时帮忙照顾一下。原来杰克听到天津京剧团在澳大利亚演出的消息后，立刻找到中国驻新西兰大使馆，问他们中国政府可不可以支付天津京剧团从悉尼到奥克兰的机票钱。如果可以，他可以筹集一些钱支付京剧团在新西兰期间的费用。使馆和文化部联系后，觉得这个方案可行就同意了。杰克·鲍地非常高兴，立刻和新西兰最大的剧场联系，安排演出节目和演职员的住宿。为了确保演出顺利，杰克还两次特地从惠灵顿飞到奥克兰，与当地的演出公司商谈，安排食宿。天津京剧团来新西兰后，在首都惠灵顿和奥克兰各表演了几场折子戏，演出大获成功，观众非常满意。但遗憾的是，京剧团带队的领导不高兴了。原因是，招待的规格不够，饭菜欠佳，旅馆条件差，没有专车、专人接送。20世纪90年初，从中国来的人一般不太了解国外的情况，甚至有些错觉，认为组织演出是可以赚钱的事。还有人认为外国人有钱，文化事业和交流演唱都会得到政府的资助。其实在西方的商业社会里，文化事业是少数有识之士的事业，是很难盈利的。政府虽有文化拨款，但大部分经费还得靠私人赞助。京剧虽说在国际上渐被看重，但还谈不上有什么商业价值。组织这类演出，光靠票房收入是远远不够的。此次天津京剧团的演出虽说成功，但在票房收入上，根本无法支付整团人庞大的开支。为了节省开支，杰克·鲍地安排演员们住在奥克兰大学的学生公寓。当时天津京剧团刚结束在澳大利亚的访问演出，来到新西兰后发现住的地方远不如澳大利亚的好。可是他们哪里知道，他们在澳大利亚的访问是国家公派，所有费用都是由澳大利亚政府出钱的，而在新西兰的演出则全是杰克·鲍地一人凭着热心办事，根本没得到政府的资助。笔者当时是应杰克·鲍地的请求义务帮忙的，后来和杰克·鲍地提起这件事时才知道，为了使天津京剧团能来新西兰表演，杰克几乎跑遍了所有的赞助单位，但得来的钱还是远远不够，最后他把自己一年的工资也几乎都贴了进去。

六、利用中国音乐元素创作新作品

杰克·鲍地也是首位将中国音乐素材运用到自己创作中的新西兰作曲家。[①] 他 1987 年为 Kronos 四重奏团创作的《三首采风曲》中的第一首，就用到了他在成都时录的彝族口弦音乐（见图 16.13）。1997 年，他在歌剧《艾黎》中，将实地采录的甘肃民歌《花儿》直接用在了总谱中。剧中的农民歌手则是他亲自选定的来自甘肃的两位民歌手。[②] 杰克 2008 年首创，2014 年改编的《云南采风组曲》（四重奏和录音混合媒体九首）的素材更是直接取自张兴荣采录的散居在云南的拉祜族、白族、哈尼族、傈僳族、傣族、彝族尼苏支的音乐，和雅文采自贵州的布依族女声重唱。[③] 除直接利用中国少数民族音乐素材创作外，杰克还从中国哲学中汲取灵感，他 2013 年受紫禁城乐队委托为民族乐器所创作的《天运 帝曰》就是受到庄子的启发而作的。[④]

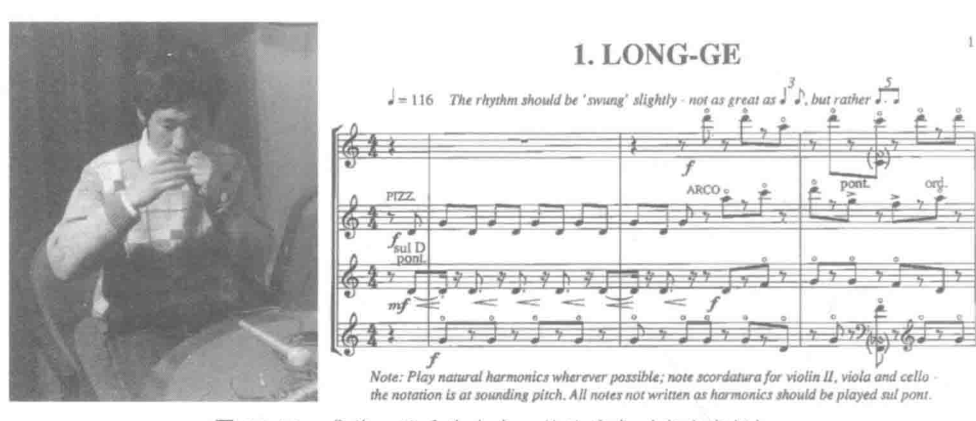


图 16.13　彝族口弦手为杰克·鲍地演奏（宫宏宇摄）

---

① 关于鲍地的音乐创作，已有数名中外学者著文，特别是杰克的忘年交高平有很细致的分析研究，见《一位关爱东方的音乐家——新西兰作曲家杰克·波蒂其人其乐》载《中国音乐》2012 年第 2 期，第 206–213 页。

②关于该歌剧的音乐语言及创作手法，新西兰已有学者专门论及，可参见 Dugal McKinnon, "Other Notes: Jack Body's *Alley*" in *East by South: China in the Australasian Imagination*, edited by Charles Ferall, Paul Millar and Keren Smith (Wellington: Victoria University Press, 2005), pp. 262–286.

③ 李其峰将这些素材说成"大部分都是由作曲家本人采集"（见《创作与保护的结合——杰克·波蒂混合媒介〈布依 I〉之分析及其启示》载《音乐与表演》2015 年第 1 期，第 88 页）与事实不符。

④ 详见 Jack Body, "The Emperor Speaks...", Programme Note. http://sounz.org.nz/works/show/22071 (Accessed 2016-01-28).

七、杰克·鲍地和他的歌剧《艾黎》

杰克·鲍地对出生于新西兰南岛，但一生都在中国度过、对中新友好做出了重要贡献的路易·艾黎（Rewi Alley, 1897—1987）一直非常敬佩。早在1988年谭盾访新西兰时杰克·鲍地就萌生了写歌剧《路易·艾黎》的想法。当时他准备和谭盾合作。可是由于各方面的原因，此一想法一直没付诸实现。杰克是个干事很有恒心的人，认准的事就一定要办成。虽说无法和谭盾合作完成这个项目，可中西合作这个主题没有放弃。从20世纪90年代初杰克·鲍地就开始往返于中国和新西兰，搜集有关艾黎的资料并委托中国音乐学院的杜亚雄教授联系甘肃民间艺人，帮忙采录甘肃民间音乐。1995年初杰克又找到了艾黎的传记作者，新西兰著名的作家杰夫·禅珀（Geoff Chapple）[①]，请他写剧本。同时杰克·鲍地又找到活跃在欧美歌剧、戏剧舞台及电影界的导演陈士争，请他参加排演。杰克还决定请两位中国民歌手来新西兰参加歌剧的排演。当时被杰克·鲍地请来照顾这两位歌手的杜亚雄后来回忆说：

> 在歌剧排练期间，杰克还请两位歌手唱了23首民歌，录成激光唱盘，并将这些民歌记谱并翻译成英文。为了出版这一唱盘，他写了一篇文章，并邀我写了一篇题为 Shaonian: Courtship Songs from Northwest China—The Singers, the Songs and the Music 的文章，编成一个小册子由维多利亚大学亚洲研究院（Asian Studies Institute）出版。[②]

为了使这出歌剧更好地反映甘肃山丹的风貌，杰克·鲍地1997年年6月底又到山丹、成都、昆明等地采风。经过杰克的努力，此歌剧已于1998年2月在惠灵顿国际艺术节上顺利上演（见图16.14）。演出后，新西兰的各家大报、新闻媒体及英国的BBC广播电台等都有报道。

---

① 杰夫·禅珀是新西兰作家，曾写过《中国的路易·艾黎》等书。见 Geoff Chapple, *Rewi Alley of China* (Auckland: Hodder & Stoughton, 1980).

② 杜亚雄：《中国人民的朋友、中国传统音乐的知音——杰克·波蒂》载《人民音乐》2014年第9期，第20–21页。



图 16.14

跋

本书完成时，书中的人物之一、笔者的恩师和挚友新西兰作曲家杰克·鲍地离世已逾两载。《序》中已提到，之所以动写《来华西人与中国音乐交流》之念，杰克·鲍地师是最初之起因。没有他多年在海外弘扬中国音乐文化的事例所激励，这本书是写不出来的。

《来华西人与中西音乐交流》之完成也多少可以了却笔者多年来对已故新西兰学者、作家、诗人詹姆斯·贝特兰教授（James Munro Bertram, 1910—1993）的一份“债”。第一个向世界报道“西安事变”的贝特兰教授1936年曾作为罗得奖学金（The Rhodes Scholarship）的访问学者来华，本人在惠灵顿维多利亚大学时曾有幸随纪保宁博士（Pauline Keating）拜访过他一次，听他太太讲他们在燕京大学时与黄华同住一间宿舍，如何接受毛泽东的邀请访问延安，并采访毛泽东，以及如何奉周恩来之命，将一份八路军伤病员需要医药情况报告带给正在香港筹建保卫中国同盟的宋庆龄等往事。听到我不想继续学音乐而打算去奥克兰大学读翻译的想法，已退休多年的贝特兰教授表示他可以理解，并希望我学成后为中新文化交流做些实事。可惜当时的我对贝特兰教授几乎没什么了解，更谈不上读他写的《中国的危机》《华北前线》《战争的阴影》《在中国的岁月》等书及创作的众多诗词与文学作品了。可令人感动的是，等我到了奥克兰后，就收到了他寄来的汇款（四千块新币）和他《中国的第一幕：西安事变秘闻》一书的中译本，短短的随信上还写着“祝学业有成”。可惜，等我三年后完成在奥克兰大学的学业重回惠灵顿时，他已去世。

宫宏宇

2017年7月10日于新西兰奥克兰